

Copyright
by
María Ángeles Fernández
2008

**The Dissertation Committee for María Ángeles Fernández Certifies that this is the
approved version of the following dissertation:**

**Tradición e innovación en
las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega**

Committee:

Stanislav Zimic, Supervisor

Lily Litvak

Jaime Nicolopoulos

Michael Harney

Marjorie C. Woods

**Tradición e innovación en
las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega**

by

María Ángeles Fernández, B.A.; M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of
The University of Texas at Austin
in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

**The University of Texas at Austin
May 2008**

Dedicatoria

A Stanislav Zimic, “maestro de esforzados y valientes”

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a los profesores Jaime Nicolopoulos y Michael Harney por su paciencia y asistencia en la preparación de mi disertación. A la profesora Marjorie Woods estoy profundamente agradecida por su valiosa ayuda, y conmovida por su brillantez y curiosidad intelectual.

A la exquisita Lily Litvak, deslumbrante en todos los sentidos, por su generosidad y su inestimable apoyo, y por la oportunidad única de disfrutar de sus clases, de su compañía y de su sentido del humor.

A mi preciosa familia, por su apoyo incondicional y por su amor de siempre: todos ellos son mi roca.

A mi marido Marcel, compañero y cómplice en todo lo que hago, de cuya nobleza y paciencia aprendo todos los días. De él es la mitad de este trabajo.

Mi más profunda admiración y gratitud para el maestro Stanislav Zimic, cuya influencia y guía han sido determinantes durante mis años de carrera y vitales en la redacción de esta disertación, y cuya pasión, excelencia e integridad son y serán un referente constante en mi vida. Mi Cervantes, Calderón y Lope más queridos y admirados suenan con acento eslavo.

Tradición e innovación en
las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega

Publication No. _____

María Ángeles Fernández, Ph.D.
The University of Texas at Austin, 2008

Supervisor: Stanislav Zimic

This dissertation makes a case for the importance played by four short stories, Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*, in the development of the modern novel, and will contribute an exhaustive analysis of Lope's narrative strategy and the way he confronts and solves the various problems between theory and narrative practice, reconsidering the boundaries of fiction and revealing the permeability and porosity of the new genre

The *Novelas a Marcia Leonarda* have received scarce attention by critics and only a handful of generic works and articles have been published on the subject. Critics have perceived "inconsistencies" to Aristotle's theory in the text, such as the numerous digressions or the implausability of certain episodes and characters. My dissertation claims just the opposite: these alleged inconsistencies are legitimate under the light of a different approach, as they are intended as devices to enhance the narrative. I consider the love-offering that frames the *Novelas a Marcia Leonarda* to be the key to

interpretation of the real driving force that underlies all four stories; as love offerings, the four novelas are written exclusively to gratify a very particular reader.

From this perspective, the literary creative process itself is depicted as a dialogue between two lovers, whose mutual interaction brings the story to life. The complicity between them makes the articulation of the story a game of two, where it is “allowed” to simultaneously praise the virtues and parody the weaknesses of the existing narrative forms.

Considering the dialogue with Marcia as the key point of departure, my dissertation examines all the components that take part in the process of the gestation of the four stories: elements that belong to oral communication (such as the overall empathetic tone and the inclusion of spontaneous digressions), conventions and techniques from the most influential novelistic genres at the time (such as the Chivalric novel, the Pastoral novel, the Moorish novel and the Byzantine novel), the intertextual dialogue with Cervantes and some references to Lope’s own biographical anecdotes and intimate facts about his relationship with Marta de Nevares, his last love and the *alter ego* of the reader Marcia.

Índice

Las <i>Novelas a Marcia Leonarda</i> : Introducción	1
Lope novelador	5
Apuntes biográficos	15
La dramatización del acto de lectura	33
Las <i>Novelas a Marcia Leonarda</i> y la metaficción	42
Génesis y tradición del relato corto en España	45
Capítulo I: Lo bizantino en <i>Las fortunas de Diana</i>	60
Capítulo II: <i>La desdicha por la honra</i>	110
Capítulo III: El dramaturgo como novelador: <i>La prudente venganza</i>	143
El autor escénico, narrador	147
Los <i>intercolumnios</i>	159
<i>El curioso impertinente</i> y <i>La prudente venganza</i>	173
Capítulo IV: <i>Guzmán el Bravo</i> , el Quijote lopesco	183
Don Felis y don Quijote	191
Marcia, co-autora del relato	196
<i>Guzmán el Bravo</i> y la oralidad	209
Conclusiones	215
Bibliografía	219
Vita	227

Las *Novelas a Marcia Leonarda*: Introducción

*Y luego, sosegada, le contaré, para dormirla,
aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de
rumbos marinos,
de lugares vividos y soñados: de lo que fue
y que no fue y que pudo ser mi vida.*

Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar.
José Hierro, *Agenda*

“La culpa la tuvo Marta de Nevares,” exclama Antonio Carreño ante la decisión de Lope de Vega de escribir cuatro novelas cortas y dedicarlas a Marcia Leonarda, *alter ego* de Marta de Nevares Santoyo. Rondaba Lope los cincuenta y cuatro años cuando conoce a Marta, veintiocho años menor, en una fiesta poética presidida por ella. La relación amorosa se prolonga durante más de una década, tomando un rumbo trágico en sus últimos años: la *Amarilis* de sus poemas enferma y pierde la vista en 1623, alternando momentos de lucidez con accesos de locura hasta su prematura muerte en 1632.

Los cuatro relatos se enmarcan en el contexto de una ofrenda amorosa. El narrador, según él mismo declara, escribe las novelas a petición de su lectora Marcia: “Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia ... serviré a vuestra merced con ésta” (*Las fortunas de Diana* 106-107). A menudo, el narrador se dirige a Marcia para discrepar, comentar, enmendar o añadir al hilo narrativo.

Nuestro estudio analizará la innovadora y original técnica con la que Lope considera las convenciones y los límites de cada uno de los tipos novelescos que contribuyen a la conformación de la novela corta. A través del diálogo con Marcia y la presunción del “horizonte de expectativas” de esta lectora particular, Lope se enfrenta y soluciona los varios problemas entre la teoría y la práctica narrativa, abordando todo tipo de géneros narrativos al uso, en un intento de imitar (y parodiar) los modelos literarios y superarlos: en *Las fortunas de Diana*, primera novelita de la colección, nuestro escritor ensaya el género bizantino y, tangencialmente, el pastoril; en *La desdicha por la honra*, encontramos ecos de la novela morisca y del drama de honor; *La prudente venganza* participa de las tramas argumentales de los dramas de honor lopescos y presenta puntos de contacto con *El curioso impertinente* cervantino; *Guzmán el Bravo* resucita el boato de la novela de caballerías e introduce el exotismo de la novela de cautivos.

Ensombrecidas quizás por la fama de dramaturgo de Lope, las *Novelas a Marcia Leonarda* han recibido una discreta atención crítica: son escasos y esporádicos los trabajos y los artículos publicados en torno al ciclo de novelas. Creemos que una serie de factores ha contribuido a la falta de interés mencionada: en primer lugar, el hecho de que la incursión de Lope en el nuevo género fuera esporádica (las cuatro novelas fueron publicadas por separado e incluidas en proyectos de mayor envergadura, como *La Filomena* o *La Circe*); en segundo lugar, la mayoría de los críticos ha interpretado el ciclo a Marcia Leonarda desde los principios de la preceptiva neoaristotélica y de acuerdo al modelo vernáculo del género establecido por las *Novelas ejemplares*, incidiendo en la inverosimilitud de algunos pasajes –y personajes– y en el peso excesivo de las digresiones, que embaraza el desarrollo de los cuatro relatos.

Irónicamente, los juicios negativos en torno a las novelas cortas censuran lo que consideramos un acierto en la novela: nuestra tesis principal considera que el marco del relato –esto es, las novelas como ofrenda amorosa del narrador hacia la lectora– no es un mero topos literario, sino la clave de interpretación de las cuatro novelas. El diálogo mudo entre el narrador y la lectora, la mutua interacción entre ambos, ilustra el proceso mismo de creación literaria. Las *Novelas* aparecen así como “relatos comentados,” donde los interlocutores negocian y examinan las convenciones, opinan sobre los incidentes del relato y establecen una versión propia del relato compartido. Las novelitas se actualizan –de entre las infinitas posibilidades en potencia– en el contexto comunicativo de una ofrenda amorosa. A través de las presunciones del propio narrador, el relato se escribe para ser leído por la lectora ficticia. Todos los elementos narrativos se pliegan, pues, a ese “anhelo de comunión espiritual,” a la “amorosa necesidad de comunicación y dádiva” del narrador con su lectora (Vossler 85-86).

Desde esta perspectiva, que privilegia el diálogo entre el narrador y la lectora en la articulación de los cuatro relatos, las digresiones –censuradas por estorbar el hilo narrativo– se erigen como marca retórica esencial en la conformación del discurso y como componente fundamental en la estructura orgánica del relato (ver Vossler, Carreter e Ynduráin). En este sentido, Wardropper ha subrayado los puntos de contacto entre los cuatro relatos y el estilo epistolar: “The novellas are ... epistolary both in the conventional sense that they contain fictional letters and in the deeper sense that they are communication with a particular person who is denied the right of immediate communication (70-71). La digresión como elemento substancial del discurso epistolar es defendida asimismo por Lope de Vega en sus cartas: en una epístola al Duque de Sessa,

fechada presumiblemente en junio de 1619, Lope se disculpa por la inclusión de un inciso a propósito del pleito entre Marta de Nevares y su marido: “Paréntesis ha sido largo, no es de retóricos; pero yo dejé llevar la pluma por el diseño de la verdad a la mejor condición” (410). Esta misma idea reparece en la prosa de Lope como piedra basal de la “poética de la novela corta” en las primeras páginas de *La desdicha por la honra*, reconociendo las similitudes entre el género epistolar y la *novella*: “que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma” (182).

En esta “oficina de todo lo que se viniere a la pluma,” Lope asume una estrategia textual –representada por el tono íntimo y confesional del diálogo con su lectora Marcia– que le permite no sólo tratar todo tipo de temas, incluir anécdotas, digresiones, comentarios y explorar todas las convenciones literarias desde una perspectiva de distanciamiento, sino jugar con ellos para divertir y complacer a su lectora. Con ello, Lope revela la permeabilidad del nuevo género y la maleabilidad del discurso ficcional para acercarse a públicos muy distintos, el culto y el popular: “Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas ... pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden” (182-183). Las cuatro novelas cortas son el testimonio vivo del proceso de la gestación de un relato, donde confluyen y coexisten múltiples voces y discursos: el narrador y la lectora, el ímpetu creador (el ingenio natural) frente al arte, lo oral y lo escrito, lo heredado y lo innovado, lo vivencial y lo puramente literario. Y al mismo tiempo, conforman un sincero intento de comunicación con una lectora con quien se comparte un espacio de intimidad y con cuya participación implícita se entreteje el relato.

LOPE NOVELADOR

Como antesala del análisis de las *Novelas a Marcia Leonarda*, trazaremos un breve recorrido por la obra narrativa de Lope para contextualizar el ciclo de novelas en la producción de nuestro escritor, examinando someramente los experimentos novelísticos anteriores –y posteriores– a los relatos que nos ocupan, y ofrecer así una visión panorámica de la incursión de Lope en el género narrativo.

La trayectoria literaria de Lope fue extraordinariamente fecunda, y abarcó todo tipo de géneros. Si bien la poesía y la obra dramática lopesca acaparan la mayor parte de la atención crítica, es cierto que ensayó casi todos los géneros novelísticos de su tiempo. El sorprendente paralelo entre la trayectoria narrativa de Lope y la de Cervantes sugiere lo fecundo –y determinante– de su rivalidad literaria (en este contexto, creemos plausible atribuir la autoría del *Quijote* de Avellaneda a Lope, pero eso es agua de otro molino).

Los estudios en torno al Lope novelador son breves y escasos, aunque el interés de la crítica comienza a incidir cada vez con más insistencia en la obra narrativa del *Fénix*. De todas sus obras en prosa, *La Arcadia* es una de las más estudiadas (con trabajos destacados como los de Edwin Morby y Rafael Osuna).

Durante su estancia en la corte ducal en Alba de Tormes, Lope escribe en 1598 *La Arcadia*, novela pastoril al estilo de la de Sannazaro y Jorge de Montemayor. Es un libro que diverge de la vena popularista del teatro y la poesía lopesca y celebra el elitismo intelectual. Trasunto de las relaciones amorosas del duque, “*La Arcadia* es una historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas” –afirma Lope en el

prólogo de la novela. En su extenso poema *La Filomena*, vuelve a referirse a la “verdad” de los hechos relatados en su novela pastoril:

Allí cubrí con áspera corteza
Príncipes generosos,
Almas nacidas en los ricos paños
De la mayor nobleza,
Iguales a los reyes poderosos,
Que no villanos bárbaros y extraños. (81)

A pesar de la artificiosidad y morosidad en el relato que impone el género, Lázaro Carreter se refiere a la prosa lopiana como “refinada y llena de primor y sabiduría” (126).

Morby señala como notables aciertos de la obra el interés lopesco por renovar el género mediante las alusiones eruditas (no sólo clásicas sino también –y especialmente– científicas e históricas), la simplificación del argumento –con la consiguiente eliminación de episodios paralelos a la trama central- y el “tino con que ha sabido casi siempre adivinar en el patrón heredado lo que iba a mantener su validez” (40) (esto es, la capacidad de intuir las tendencias y los gustos poéticos y estróficos del momento) .

Pastores de Belén

Novela pastoril a lo divino, fue compuesta durante el luto por la muerte de la reina doña Margarita de Austria (1611), que provocó el cierre de los corrales de comedias y los teatros (con la subsiguiente pausa en la actividad dramática lopesca). No por ello deja

Lope de escribir a un ritmo frenético: poemas, autos sacramentales, epístolas, todavía algunas comedias... Son años de intensa actividad, tanto en su faceta de escritor como en el terreno de lo personal: conserva el secretariado del Duque de Sessa, sostiene dos familias (la legítima con Juana de Guardo y la ilegítima con Micaela Luján) y vive a caballo entre Toledo y Madrid. “Lope encarna actitudes contradictorias –observa Carreño–: fervor paternal y olvido con frecuencia de sus obligaciones familiares; lealtad que raya en lo servil y desdén hacia los rivales; gozo en el vivir y temor en la propia condenación” (16). La acción de *Pastores de Belén* se centra en el camino que los pastores de Tierra Santa recorren hasta llegar a Belén, donde serán testigos del nacimiento de Jesús. El cronotopo del camino, pues, articula la materia narrativa: “El viaje es motivo central: estructura el acontecer narrativo; diversifica los episodios; motiva el encuentro y la despedida, y da lugar a la “búsqueda” (“divina”) que mueve el caminar y la misma narración” (Carreño 25). Dedicada a su hijo Carlos Félix, la novela recoge un amplio y rico repertorio de poemitas religiosos (alrededor de unas ciento ochenta composiciones que alternan la métrica castellana con la italiana), referencias bíblicas y clásicas, conformando una suerte de “pastorela polifónica” (Carreño 45).

El peregrino en su patria

Publica Lope en 1604 una novela que comulga con las convenciones del género bizantino. La paradoja del título se explica por la incorporación de ambientes castizos a la tradición de la novela de Aquiles Tacio o Heliodoro: los personajes-peregrinos recorren espacios bien conocidos al público lector: Montserrat, Valencia, Zaragoza, Toledo...

Avalle-Arce fecha la redacción de *El peregrino* hacia 1600, con revisiones hacia 1603, basándose en las referencias que se encuentran en el propio texto: alusiones a las bodas reales entre Felipe II y Margarita de Austria, la reciente muerte de Felipe II, y la inserción de poemitas fechables por su estrecha relación con la biografía de Lope.

Aparece *El peregrino* “atrincherado detrás de una triple línea de escudos, emblema y encomios” (Avalle-Arce 20). El escudo es nada menos que el de Bernardo del Carpio, blasonado con un elaborado emblema que previene al lector de la envidia (*Velis Nolis Invidia*) y un prólogo pródigo en citas y referencias cultas en el que Lope se defendía de los más que probables detractores de su obra. Por si esto fuera poco, incluye la lista de comedias que ha escrito hasta la fecha (219 en la primera edición de 1604, y 333 en la edición de 1618). “El prólogo –nos dice Avalle-Arce– se irisa así de variadas intenciones: hacer alarde de su erudición profana y sacra, y sentar así plaza de humanista cristiano; crear de tal manera el pórtico adecuado a una *novella* imantada por los ideales de la Reforma católica” (21).

Y así es: las alusiones bíblicas se desparraman a lo largo del libro y un tono catequético, de marcado aire contrarreformista, recorre las páginas de la novela: los cinco libros de que se componen vienen rematados por una cita bíblica e incluyen un auto religioso al final de cada uno de ellos, así como numerosas composiciones religiosas y referencias al culto mariano. Avalle supone en esta simetría estructural una clara influencia de la *Arcadia* de Sannazaro, que Lope conocía muy bien.

González Rovira concibe *El peregrino* como “Una novela bizantina protagonizada por personajes de comedia” (220), e incluye a la novela dentro de una corriente novelística más acorde con los gustos de la época:

Podemos hablar de dos tendencias diversas en la novela bizantina española: la corriente clásica, seguida por Cervantes, Enríquez de Zúñiga y Suárez de Mendoza, y la lopesca, seguida por Quintana, Párraga Martel, así como otros novelistas que utilizan, esta vez sí, la estructura bizantina de la *peregrinatio amoris* como mero “cañamazo” para la superación de la *cornice* boccaccesca como integradora de distintos materiales cortesanos. (226)

González Rovira y Ayalde-Arce han tratado el problema de género literario en *El peregrino*. Ambos señalan, si bien con diferentes conclusiones, que no nos encontramos ante una novela bizantina *sensu stricto* sino ante la novela de aventuras del siglo XVII: si Ayalde-Arce subraya como característica sustancial de la novela de aventuras española la experiencia religiosa, G.Rovira, junto con otros críticos, sostiene que Lope “funde la novela bizantina con la comedia de capa y espada y crea la verdadera novela de aventuras del siglo XVII” (368).

Especialmente pertinentes a nuestro estudio son los mecanismos retóricos que Lope utiliza para atraer la atención y el ánimo de los lectores.¹ Dichos mecanismos anuncian y prefiguran de algún modo lo que serán las *Novelas a Marcia Leonarda*, por cuanto acusan cierta tendencia a la digresión y a la inclusión de los comentarios del narrador, quien intenta “determinar las reacciones del lector” a través de la representación

¹ Particularmente interesante resulta a nuestro estudio la afirmación de Rovira con respecto a la interferencia del género dramático en el novelístico (el propio Lope afirma que la novela se rige por los mismos preceptos que las comedias): “Se trata de intervenciones del autor que se corresponden con expresiones similares que podremos encontrar también en el teatro de la época, muy especialmente en la comedia de capa y espada” (216).

y actualización” de sus propios afectos (González Rovira 219).² Nos detendremos en este punto en el análisis pormenorizado de las novelitas³.

La Dorotea

Publicada en 1632, año en el que Marta de Nevares muere, constituye una de las obras más geniales de Lope. Bautizada por el propio escritor como “acción en prosa,” *La Dorotea* constituye la culminación de un tema constante en la obra lopiana, el de los amores de juventud con Elena Osorio . “La Dorotea –nos dice Alberto Blecua– es ... el final de una especie de tradición temática dentro de la obra lopesca, pero también la sublimación poética de un episodio ...” (32). Zamora Vicente expone admirablemente la íntima simbiosis entre las vivencias reales de Lope y su quehacer literario:

Había ido creciendo Dorotea al lado de cada verso o cada poema o comedia, a lo largo del vivir de Lope, para llegar a ser extraordinaria verdad poética, no historia anecdótica o documental. Quizá ese clima de añoranza o de sentimiento soterrado, sobre el que se ha ido superponiendo la experiencia más válida y atormentada de su vivir, haya dado al episodio

² Los ejemplos son abundantes: unas veces la instancia narrativa se implica en la historia para mover los afectos del lector: “Acuérdome, en este punto de haber oído decir muchas veces a Pánfilo” (450) o manifiesta los suyos propios: “¡Notable enredo deste intrincado suceso, que tanto más me admira a mí cuanto yo se mejor que quien lo lee que fue verdadero!” (477); en otras ocasiones, el narrador cuestiona la verosimilitud y la verdad de lo narrado, y hace partícipe al lector de sus propósitos como escritor:

Pues a ninguno parezca nuestro peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, Címera de Bellerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados, que desdichas de un peregrino no son sólo verisímiles, pero forzosamente verdaderas. (337)

juvenil una dimensión poética poderosa, que no podía tener la rápida
fluencia de otros azares. (138)

Se ha discutido mucho la posible existencia de una versión temprana del texto redactada durante la juventud de Lope, poco después del final dramático de sus relaciones con la Osorio. El propio escritor asegura, en el prólogo, que la versión original de *La Dorotea* empezó a redactarse poco antes de la expedición de la *Armada Invencible* (1588): “Escribí *La Dorotea* en mis primeros años, y habiendo trocado los estudios por las armas, debajo de las banderas del excelentísimo señor duque de Medina Sidonia ... se perdió en mi ausencia” (48).⁴

En cualquier caso, es una obra que se gesta a lo largo de toda su vida y a la que se le da forma definitiva durante la vejez de Lope.⁵ El estudio de Morby alude a toda clase de referencias a hechos posteriores a 1588, año en que se produjo la definitiva ruptura con la Osorio.

La crítica en torno a *La Dorotea*, como en otras obras lopescas, arranca con las inestimable contribución de Vossler. Éste aprecia el tono desengañado de la obra y la simultaneidad vivencial del Lope joven y el Lope viejo: “Para captar su sentido

³ Creemos que las intervenciones del autor interpelando al lector y manifestando su incredulidad ante el desarrollo de la historia, y las preocupaciones metaficcionales de la propia instancia narrativa problematizan la afirmación de que Lope es un “ideólogo al servicio del poder desde unas vías ensayadas ya en la escena”(González Rovira 216-217).

⁴ En este punto la crítica se divide entre los que suponen la obra como una obra exclusivamente de vejez (Alda Croce) y los que afirman e incluso fechan la versión temprana de *La Dorotea* (Trueblood, Icaza y Joaquín Entrambasaguas). Para una arqueología de las “pre-Doroteas” en la trayectoria literaria de Lope, ver el estudio introductorio de Edward Morby en su edición de *La Dorotea* (1980) y el trabajo de Trueblood: *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega*.

⁵ “*La Dorotea* es obra casi total de la vejez, o por lo menos fruto de su madurez y de su sapiente mirada, ya que abundan las alusiones a sucesos posteriores a 1585, y en especial, poemas dedicados a doña Marta de Nevares” (Zamora Vicente 137).

íntegramente habría que tener, al igual que Lope cuando la compuso y concluyó, al mismo tiempo veinte años y setenta. Pocos son capaces de sentir con tal precocidad en la juventud y con tanta lozanía en la vejez” (205).

El argumento de la novela dialogada, organizada en cinco actos –al modo de las comedias antiguas– es el que sigue: Dorotea, cuyo marido está en tierras novomundanas, sostiene relaciones con don Fernando, “estudiante y poeta”. Las presiones de la madre de Dorotea y la incombustible Gerarda para que deje de ver a don Fernando y tome por esposo al rico don Bela provoca la ruptura de éstos y la salida despechada de Fernando a Sevilla, previa visita a su antigua enamorada, Marfisa. Dorotea, desesperada ante la marcha de don Fernando, intenta suicidarse. Cuando Fernando regresa a Madrid, los dos amantes se reconcilian para separarse definitivamente tras el súbito desenamoramiento de Fernando, quien se reúne nuevamente con Marfisa. El rico pretendiente de Dorotea, don Bela, muere en una refriega callejera. Parecida suerte corre la celestina de la obra, Gerarda, quien muere al caerse por una escalera.

A pesar de la aparente agilidad y movimiento que sugiere el argumento, la obra se caracteriza por la lentitud y la falta de acción, contrariamente a lo que ocurre en el teatro de Lope. Los cuatro personajes principales apenas se relacionan directamente a lo largo de los cinco actos de la obra: únicamente Dorotea aparece en todos ellos. Los encuentros entre los componentes del triángulo amoroso son muy escasos: Dorotea y Fernando hablan sólo dos veces; don Bela y Dorotea, una. E. Morby subraya la preeminencia del proceso psicológico sobre la acción y los incidentes: “En *La Dorotea* las cosas se ven al soslayo, en sus consecuencias. Los motivos, las pasiones, las reacciones interesan más que los actos” (19). Vossler ha relacionado esta inclinación por la ausencia de acción y la

preeminencia del diálogo en los actos – “Ni siquiera diálogo, sino murmuración, charla, disparate, amoroso, habladuría literaria” (205) – con la teatralidad inherente a todos los personajes, “poseídos” por una suerte de “fiebre literaria:”

[L]a Dorotea no está concebida ni compuesta como obra estrictamente dramática ni épica, sino, más bien, como creación lírica teatral.... se intensifica todo lo teatral. Luces de tramoya, histrionismo de corazón, un cierto afeitado, falso carmín y mentida palidez, enajenamiento del hombre extrañado de sí mismo ... (205-206)⁶

En medio de esta superficialidad general, donde los personajes son arrastrados como peleles, “como hojas secas al viento,” la heredera del personaje celestinesco, Gerarda, se erige como “madrina de la frivolidad general” (202).

Frente a la opinión de Karl Vossler, que interpreta al antagonista de Fernando como un “necio generoso,” Zamora Vicente concibe al personaje como *alter ego* del viejo Lope, enamorado de Marta de Nevares:

El don Bela, indiano, enemigo victorioso del Lope juvenil en los años duros y reales del comienzo, es ahora nada menos que un trasunto del Lope encanecido y locamente enamorado de Marta de Nevares, con toda la congoja que el amor el dolor, la enfermedad y el sacrilegio podían dar al poeta genial y claudicante ... De resultas de esta trasmutación, don Bela quiere con el alma y Lope puede poner en sus labios los versos que él ya

⁶ Observa también Alberto Blecuá esta “teatralidad” apuntada por Vossler: “Ocurre también que los personajes tienen a veces una conciencia muy despierta para notar la desproporción entre la expresión literatizada y la cotidiana” (64).

solamente podía escribir pensando en Marta de Nevares ... La poesía y su razón de existencia, basta con que sea entendida por él, por don Bela-Lope. (139-140)⁷

Montesinos, a su vez, hace hincapié en la importancia de la figura del donaire lopesca – representada en muchos de los personajes de la obra –, que si bien ofrece notas cómicas en la mayoría de las ocasiones, no necesariamente supone un rasgo inherente a la conformación del personaje: “[O]curre sobre todo cuando el antiheroísmo está destinado a dar la nota cómica, pero hay figuras del donaire perfectamente serias” (73n). El escudero de don Fernando, figura de donaire y Lope mismo, es “carne y por tanto conciencia suya” (73).

Varios críticos han incidido en el peligro de ponderar el valor autobiográfico de *La Dorotea* en detrimento del valor artístico de la obra. De nuevo, los estudios de Vossler y Montesinos representan todavía las contribuciones más importantes a la novela lopesca. A este respecto, Vossler insiste, una vez más, en la teatralidad y la “saturación de lo literario” que empapa *La Dorotea*:

La cuestión se plantea aquí de manera distinta en cuanto para el joven Lope y para sus amigos y amigas, precisamente este mundo de apariencias y máscara llega a adquirir caracteres de segunda naturaleza y también por el hecho de que el poeta se presenta ciertamente a sí mismo y presenta a los que le rodean como virtuoso en lo literario, pero al mismo tiempo

⁷ De parecida opinión es Montesinos, quien también observa el desdoblamiento del viejo Lope en el rico indiano: “Don Bela quiere con el alma, y Lope puede atribuirle sus propios versos de amor, los que él no sabía escribir sino pensando en *Amarilis*. ¿Los comprenderá Dorotea?” (82).

como *dilettanti* y abúlicos en la vida real ... Por esta saturación de lo literario se eleva *La Dorotea* por encima de sus modelos, especialmente de *La Celestina* y de *La Eufrosina*. (211)

Para Montesinos, *La Dorotea* supone un acto de expiación del escritor, una redención a través de la pluma, una vez se ha asimilado la peripecia biográfica y se ha trasmutado en materia poética:

No hay obra verdaderamente artística, de contenido autobiográfico, que no sea, en estricto sentido, una expiación. Lope quiere apartar la curiosidad de los lectores de aquellos pecados en que la expiación se origina. Están confesados todos, están dichos con veracidad insobornable, porque al poeta penitente le interesa demasiado la confesión para que puedan interesarle ya las culpas. (203)

APUNTES BIOGRÁFICOS

Considerando el fuerte elemento biográfico presente en las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde las experiencias personales de Lope se inmiscuyen en los relatos,⁸ creemos oportuno detenernos en unos breves apuntes biográficos sobre la vida del Fénix, prestando especial atención a su relación con Marta de Nevares, *alter ego* de la lectora Marcia e inspiradora de las cuatro novelas.

⁸ A este respecto, afirma Trueblood que “the persistence and ease with which private experience becomes the substance of Lope’s art ... mean[s] biographical approach should be capable of providing access to the nerve center of his poesis” (4).

Pocas biografías de grandes escritores españoles han suscitado tanto interés como la de Lope, pura encarnación del encuentro entre vida y literatura. “Quizá no hay otro poeta en toda la literatura universal –afirma Amado Alonso– en quien vida y poesía se muestren tan amalgamadas, tan recíprocamente condicionadas y estimuladas como en Lope de Vega” (citado en Blecua, 6). “Al margen de cada uno de estos tremendos episodios de su vida –afirma Américo Castro– crece frondosa la poesía, índice de sus emociones” (38). Efectivamente, la obra de Lope parece nutrirse de su peripecia biográfica para trasmutar lo meramente anecdótico en vivencia poética.

Lope de Vega nace en Madrid en 1562. Su padres, Félix de Vega Carpio, de oficio bordador, y Francisca Fernández Flores, eran oriundos del Valle del Carriedo, en la montaña cántabra, y se trasladaron a Madrid el mismo año del nacimiento de su hijo Lope.⁹ Félix de Vega murió cuando Lope sólo contaba quince años.

⁹ En la portada de la primera edición de *El peregrino en su patria*, Lope pretende ennoblecer su origen montañés con la inclusión de un grabado en el que aparece el escudo de las diecinueve torres de Bernardo del Carpio, emparentándose con el mítico héroe de la Reconquista. El escudo aparece con la figura de la Envidia y un lema en latín, *Velis nolis Invidia*, donde afirma pertenecer a una estirpe nobiliaria que lo emparentaba con Bernardo del Carpio. Recogemos la descripción que de la portada hace Juan Eugenio Hartzenbusch (recogida en la *Nueva biografía de Lope de Vega* de Alberto de la Barrera):

La portada del libro está grabada en cobre y representa un plano en el fondo con el título de la obra; dos pilastritas a los lados, sobre las cuales corre una ligera cornisa desde la una a la otra; delante de las pilastras, en su parte inferior, hay dos pedestales; en el de la derecha se ve un peregrín con un bordón en una mano y apoyando la otra en una áncora; sobre el pedestal de la izquierda la figura de la Envidia en actitud de querer atravesar un corazón con una daga; entre ambos pedestales y sobre la línea de tierra descansa el célebre escudo de Lope con diez y nueve torres; sobre la cornisa de las pilastras se alza un frontis caprichoso, por encima del cual se alcanza a ver el caballo Pegaso. Detrás del caballo ondea una gran cinta con este letrero: *Seianvs mihi Pegasus*. En el pedestal de la Envidia estas tres palabras: *Velis nolis Indidia*; y en el del peregrino estas cuatro, que completan la frase: *Aut unicus aut peregrinus*.

La respuesta de sus enemigos ante tales muestras de arrogancia no se hizo esperar. Góngora dirige este mordaz soneto a las pretensiones nobiliarias de Lope:

No tenemos demasiada información acerca de su niñez y adolescencia. Sabemos que estudió en un Colegio de la Compañía de Jesús, y que estuvo matriculado en la Universidad de Alcalá entre 1577 y 1581 ó 1582.¹⁰

En 1583, a la edad de veintiún años y bajo el mando del marqués de Santa Cruz, toma parte en la expedición a las Islas Azores, último eslabón de la anexión de Portugal a la España de Felipe II. A su regreso, Lope se establece en Madrid, donde conocerá a una de las grandes musas de su extensa trayectoria literaria: Elena Osorio, la famosa Filis de sus versos y fuente de inspiración de su obra maestra, *La Dorotea*. Era hija de un empresario teatral y estaba casada con Cristóbal Calderón, de oficio actor, quien se ausentaba con demasiada frecuencia del hogar conyugal. Lope la amó apasionadamente, y a pesar de que la relación duró cinco años y terminó amargamente, la Osorio se convirtió en una constante en la trayectoria literaria de nuestro escritor. Solicitada por el acaudalado Francisco Perrenot de Granvela, Elena accede a sus favores, lo cual precipita el final de la relación con el genial dramaturgo. Lope, furioso, dirige numerosos libelos difamatorios contra ella y a su familia, lo que resulta en su arresto y subsiguiente

Por tu vida, Lopillo, que me borres
Las diez y nueve torres del escudo,
Porque, aunque todas son de viento, dudo
Que tengas viento para tantas torres.
¡Válgame los de Arcadia! ¿No te corres
Armar de un pavés noble a un pastor rudo?
¡Oh tronco de Micol, Nabal barbudo!
¡Oh brazos Leganeses y Vinorres!
No le dejéis en el blasón almena.
Vuelva a su oficio, y al rocín alado
En el teatro sáquenle los reznos.
No fabrique más torres sobre arena,
Si no es que ya, segunda vez casado,
Nos quiere hacer torres los torreznos.

¹⁰ Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega* (60-61).

destierro de Madrid por ocho años. El 8 de febrero de 1588, Lope sale de Madrid para cumplir con la sentencia en Valencia. Cuatro meses más tarde, se casa por poderes en Madrid con Isabel de Urbina, la *Belisa* de sus poemas, hija del regidor de Madrid y rey de armas de Felipe II y Felipe III . Las circunstancias en la que se celebra este matrimonio son extremadamente penosas: inicialmente, la familia Urbina abre un proceso contra Lope por el rapto de su hija Isabel, pero retira la denuncia tras comprender la conveniencia del matrimonio para restituir el honor de su hija .

No sabemos con seguridad si Lope se alistó en la *Armada Invencible*, y de haber sido cierto, cuáles fueron sus motivaciones. Él mismo menciona repetidas veces su supuesta participación en la expedición contra Inglaterra, a bordo del galeón *San Juan*. Algunos críticos cuestionan dichas afirmaciones, alegando que pudieran ser elementos decorativos y postizos a su persona.

En Valencia, ciudad de intensa actividad literaria, se dedica Lope a escribir con vehemencia. Allí frecuenta los círculos literarios y se relaciona con dramaturgos de la talla de Tárrega, Gaspar de Aguilar o Guillén de Castro. Esta época valenciana se revela fundamental en la conformación de la *Comedia nueva*; es precisamente en esta época cuando su fama como dramaturgo empieza a consolidarse.

Dos años han pasado desde el pronunciamiento de la sentencia contra Lope, y nuestro escritor se acerca todo lo que puede a la Corte. Se traslada con su mujer Isabel a Toledo, y entra al servicio del duque de Alba, nieto de don Fernández Álvarez de Toledo. En Alba de Tormes pasará la mayor parte de los cinco años de destierro, auspiciado por la prestigiosa Universidad de Salamanca. Allí, bajo la influencia del refinamiento

cortesano e “imbuido de ideas aristocráticas” (Lázaro Carreter 38), escribe una novela pastoril, *La Arcadia*.

La muerte de su hija primogénita y posteriormente la de su mujer Isabel aceleran el regreso a Madrid: Lope solicita que se revoque el destierro, pero pasará más de un año (diciembre de 1595) hasta que llegue la remisión de la pena. Finalmente, el poeta regresa a Madrid precedido por su fama como exitoso dramaturgo..

En 1598, Lope contrae matrimonio en segundas nupcias con Juana de Guardo, hija de un rico abastecedor de carnes.¹¹ Góngora se mofa con frecuencia de los orígenes de doña Juana y las pretensiones nobiliarias de Lope, como hemos visto anteriormente. Por razones aún no bien esclarecidas (quizás por su relación con Micaela de Luján), Lope se traslada a Toledo, pasando temporadas en Sevilla y viajando frecuentemente a Madrid. En uno de esos viajes, en agosto de 1605, conoce a don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, sexto duque de Sessa. La fecha marca el comienzo de una estrecha relación entre el dramaturgo, que por entonces contaba con cuarenta y tres años, y don Luis, de veintitrés. “Corto de luces, poltrón, vanidoso y mujeriego,” así retrata Agustín de Amezúa al joven aristócrata (IX). Lope entró a servirle como secretario y desempeñó primordialmente la función de tercero, confesor y consejero en sus galanteos amorosos. Su relación con el duque se prolongará hasta su muerte y las obligaciones contraídas con él serán una rémora constante en su vida . “Lo más notable ... que [Lope] pudo ofrecer – escribe Vossler– fue el ejemplo de su propia conducta vital escandalosa, horrible,

¹¹ Probablemente Lope ya había iniciado relaciones con Micaela Luján (la *Camila Lucinda* de sus versos) con anterioridad a su segundo matrimonio, relaciones que se prolongarán hasta 1608. Con Micaela Luján tendrá dos hijos, Marcela (1606) y Lope Félix (1607).

seductora, loca y abigarrada como la más divertida de sus comedias, cuyo espectáculo hizo ver al duque entre bastidores” (72).

Tras la ruptura con Micaela Luján, sobreviene una etapa apacible al lado de Juana. Son años de paz conyugal y fervor religioso: ingresa en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento en 1609. En ese mismo año, publica el *Arte nuevo de hacer comedias* y se traslada definitivamente a Madrid en 1610. Pero un nuevo revés trunca la paz del hogar de Lope: su adorado hijo Carlos Félix muere en 1612, y Juana, enferma durante varios años, muere en 1613, al dar a luz a su hija Felicianita. Tras perder a su hijo y enviudar por segunda vez, le sobreviene una etapa de crisis y arrepentimiento religioso. Lope decide ordenarse sacerdote, y recibe las órdenes menores en 1614, el alma escindida entre “un auténtico fervor religioso” y “las desoladoras intimidades amorosas” que confiesa al Duque de Sessa (Lázaro Carreter 47). Los deberes contraídos como secretario del Duque de Sessa entran en conflicto con sus obligaciones como sacerdote. Inútilmente suplica a su señor que no le encargue escribir más papeles amorosos: Lope jamás abandonará la servil tarea.

El boato de la Corte y de la aristocracia, el ambiente del teatro, siguen ejerciendo una especial atracción en él. Probablemente sostiene relaciones con la actriz Jerónima de Burgos en su viaje a Valencia, según confiesa al duque en varias de sus cartas.

Bajo el hábito sacerdotal, sigue latiendo el impulso irrefrenable por el goce de los sentidos. Las mujeres se suceden en la vida de Lope: Jerónima de Burgos y Lucía de Salcedo (*La loca* de sus cartas al Duque de Sessa) se cuentan entre las conquistas del recientemente ordenado sacerdote.

Marta de Nevares, la última musa de Lope

Llegamos a uno de los episodios más intensos y conmovedores en la vida de Lope. No en vano, afirma Entrambasaguas que la vida del escritor es “una lucha interminable: de él con sus coetáneos y con el arte, del hombre con el poeta que llevaba; del deber con las pasiones” (220). “Yo nací en dos extremos, –confiesa el propio Lope a Sessa– que son amar y aborrecer; no he tenido medio jamás” (*Epistolario* 282).

Lope amó profundamente a Marta de Nevares y la acompañó en el trance de su enfermedad hasta el último día de su vida. La *Égloga a Amarilis* evoca la tierna despedida de Marcia a la víspera de su muerte: “Elisio, caro amigo –me decía–, / lo que has hecho por mí te pague el Cielo / con tanto amor, lealtad y cortesía, / fe limpia, verdad pura, honesto celo” (1109-1112).

La presencia de Marta en la vida del Fénix asoma solapadamente por vez primera en una misiva de éste al Duque de Sessa, donde le declara sus pesares por los pensamientos que le ocupan el alma (“de mí mismo los procuro esconder, engañándome a mí mismo ...”) (262). Corre el mes de septiembre del año 1616. Su fugaz relación con la actriz Lucía de Salcedo acaba de terminar (“Veinte días hablé con *La Loca*, y lo he pagado hasta en mis descendientes, como pecado original” [263]). Sus cartas al Duque de Sessa hablan de remordimientos por lo pasado y “ansias, temores y suspiros”¹² de lo por venir:

Certifico a Vex.^a que ha grandes tiempos que es este amor espiritual y casi platónico; pero que, en el atormentarme, más parece de Plutón que de

Platón, porque todo el infierno se conjura contra mi imaginación, y que, si no estuviera de por medio se que resulta de las confesiones y sacrificios, desconfiara de hallar templanza, y acabara con el soneto de Camoes al amor de Jacob (262)¹³

El primer encuentro entre Lope y Marta tuvo lugar en una fiesta poética que ella presidía, según él mismo relata en la *Égloga a Amarilis*:

En un jardín se celebraba un día
de gallardos pastores un torneo
.....
aquí *Amarilis* presidió, hermosura
entre cuantas vinieron a la fiesta” (613-614, 621-622).

En una carta dirigida al Duque de Sessa entre fines de octubre y primeros de noviembre, Lope declara abiertamente a su protector su relación con Marta:

[P]orque yo no tengo otra vida que estimar, o si no Dios me quite luego la mia, si no estoy en el estado que pintare aquí, pasando muy lindas mañanas en los brazos de un sujeto entendido, limpio, amoroso, agradecido y fácil, cuya condición, si no mienten principios, parece de ángel ... he hallado, finalmente, tan buen médico a mis heridas, que desde una legua se me ve el parche. (269)

¹² *Égloga a Amarilis* (673).

Doña Marta de Nevares Santoyo contaba entonces con 26 años. A los trece, sus padres la habían casado con Roque Hernández, de oficio mercader, a quien Lope retrata ferozmente en el prólogo a *La viuda valenciana* y del que dice “que comenzaba a barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies” (47). El matrimonio, celebrado contra la voluntad de Marta, fue terriblemente desgraciado para ella.¹⁴ Quizás este hecho ayude a explicar el desembarazo y la falta de discreción con los que la relación de Lope y Marta se desarrolló: los convites de Marcia a Lope en el hogar conyugal se suceden sin discreción alguna;¹⁵ todo Madrid murmura las idas y venidas del carruaje del Duque de Sessa a la casa de doña Marta.¹⁶ Marido y amante coinciden en más de una ocasión, dando lugar a situaciones grotescas, más creíbles sobre las tablas del teatro que en la vida real. Tras el parto de *Amarilis*, Lope pide a Sessa le envíe su carruaje para llevar a Marta a misa de purificación: “la fiesta fue en Atocha, no tan lucida como pudiera ser sin la cara

¹³ Para acercarse a las relaciones de Lope con Marta de Nevares, es de imprescindible consulta el *Epistolario* de Lope al Duque de Sessa, editado por González de Amezúa (Madrid: Real Academia Española, 1935-1941), donde se nos relatan los pormenores del proceso amoroso y se nos permite asomarnos a las minucias diarias de su relación. Véase también la biografía de Lope en Rennert y Castro (239-257), y La Barrera (139).

¹⁴ “Rudo e indigno de su mano hermosa, / a pocos días mereció su mano, / no el alma, que negó la fe de esposa, / en cuyo altar le confesó tirano” (*Égloga a Amarilis* 541-544).

¹⁵ Bien conocidos son los ataques y pullas que se dirigen Góngora y Lope, tanto en el terreno de lo literario como en lo personal. Los amores sacrílegos del Fénix con una casada eran tema demasiado jugoso como para perdonar una sátira; Orozco fecha esta décima de Góngora antes de abril de 1617:

Dicho me han por una carta,
Que es tu cómica persona
Sobre los manteles mona
Y entre las sábanas, marta.
Agudeza tiene harta
Lo que me advierten después;
Que tu nombre del revés,
Siendo Lope de la haz,
En haz del mundo, y en paz,
Pelo de esta marta es. (293)

de su marido; que, por la mayor parte, la tiene espantadiza este linaje de hombres” (345).

Unos días antes, Lope llega incluso a visitar a Sessa en compañía del marido burlado:

“Grandes cosas hay estos días: no se puede escribir, pero puédese hablar, y para todo veré esta tarde al caer del sol a Vex.^a, y aun creo llevaré conmigo al padre putativo de la niña, que iba a decir al puto; no se ría Vex.^a desta confianza, que ella lo dice por todos”

(*Epistolario* 336).

Pero volvamos a Marta. Así la retrata Lope en el prólogo a *La viuda valenciana*:

Estoy escribiendo a V.m. y pensando en lo que piensa de sí con ojos
verdes, cejas y pestañas negras, y cantidad de cabellos rizos y copiosos,
boca que pone en cuidado los que la miran cuando ríe, manos blancas,
gentileza de cuerpo y libertad de conciencia en materia de sujeción ...

(46)¹⁷

¹⁶ “*Amarilis* me tiene convidado para esta tarde, primera vista después de su convalecencia: será bien que el coche venga a las seis a mi casilla” (*Epistolario* 343); “Señor, por acá no hay novedad. *Amarilis* quiere salir a misa; si fuere menester el coche para ir [a] Atocha, yo avisaré a Vex.^a” (344).

¹⁷ En la *Égloga a Amarilis*, Lope recrea sus amores con Marta y retrata de nuevo a su amada;

El copioso cabello, que encrespaba
Natural artificio, componía
Una selva de rizos, que envidiaba
Amor para mirar por celosía
.....
Dos vivas esmeraldas, que mirando
Hablaban a las almas al oído
.....
La bien hecha nariz, que no lo siendo
suele descomponer un rostro hermoso
.....
La dulce gracia de la voz sonora,
Entre clavel y roja manutisa
.....
No fue la mano larga, y no es en vano,
Si mejor escultura se le debe
Para seguirse a su graciosa mano

Según nos cuenta el enamorado, no sólo podía competir en belleza con la misma Venus (No tuvieran contigo, Fénix rara, / las letras y las armas diferencias, / ni estuvieran por Venus, tan hermosa, / quejosa Juno, y Palas envidiosa [*Égloga a Amarilis* 465-468]), sino que su “gracia y donaire” desbordaban sus atributos físicos:

Si vuesa merced hace versos, se rinden Laura Terracita; Ana Bins,
alemana; Safo, griega; Valeria, latina, y Argentaria, española. Si toma en
las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza el
padre de esta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito; si escribe
un papel, la lengua castellana compite con la mejor, la pureza del hablar
cortesano cobra arrogancia, el donaire iguala a la gravedad y lo grave a la
dulzura; si danza, parece que con el aire se lleva tras sí los ojos, y que con
los chapines pisa los deseos. (*La viuda valenciana* 46-47)¹⁸

De su pequeño pie la estampa breve
(469-472, 485-486, 493-494, 511-512, 517-520)

¹⁸ Es probable que enumeración tan generosa de las virtudes y destrezas de Marta no sea una simple “fineza” de amante. Lope se refiere en sus cartas a la representación de comedias y recitales de canto caseros, en la que *Amarilis* participa. El Duque de Sessa y el mismísimo Hortensio Paravicino se cuentan entre los espectadores: “atrevimiento fue suplicarle honrase aquella fiesta tan casera y de poco entretenimiento ...” (*Epistolario* 360); “La comedia vuelve a hacer *Amarilis* al Padre Hortensio, y a Provincial dignísimo” (367); “realmente tuve la tarde en el jardín, oyendo aquel ruiseñor y su hermana, que merecían el del paraíso, que a mí me lo pareció con ellas, mejor que a Lucindo el Pradocon Uzedino” (379). Con frecuencia aplaude Lope los donaires y la gracia de Marta, y los comenta con Sessa: “Acuérdome que canta *Amarilis*: Buenos son los celos / A tiempos, madre, / Cuando tienen los fines / En hacer paces” (403). En carta fechada, presumiblemente, a primeros de julio de 1628, Lope aconseja al duque sobre sus amores con una tal doña Giusseppea refiriendo un dicho de su Marta: “Dice *Amarilis* que los amores han de ser como corregimiento: durar tres años, dar buena residencia y dejar en la ciudad muchos amigos; pero que tratarse siempre, como es peligroso para el alma, es cansado para el gusto; y que debe quedar una honesta correspondencia, la cual se negoció con no haber hecho agravio durante el término ...” (508).

Sabemos también que Marta de Nevares era de disposición risueña, como indica en alguna ocasión el propio Lope: “Debió de hablar *Amarilis* con la risa que suele, y parecióle a Vex.^a que se le habían olvidado los trabajos” (433).

Meses después de su primer encuentro en la fiesta poética, *Amarilis* se queda embarazada y da a luz a Antonia Clara,¹⁹ hija de Lope, en agosto de 1617. El Duque de Sessa accede a ser padrino de la niña, pero delega el honor en su hijo, don Antonio de Córdoba y Rojas, para que su nombre no se vea salpicado de los amores adúlteros de su secretario.

La intensidad de su relación amorosa con Marta empapa cada uno de los papeles dirigidos al Duque de Sessa: podemos sentirla cerca, al lado del Fénix cuando escribe: “Aquí está *Amarilis*, que besa a Vex.^a las manos muchas veces” (*Epistolario* 442); “El mío de ayer cesó en los principios por la venida no pensada de mi mejor Musa, que, como Vex.^a piensa, viene a influirme no sé si diga dulzura para los versos o estilo para la prosa” (320); “*Amarilis* besa a Vex.^a la mano; y hoy que está muy devota y ha profesado en la Tercera orden de S. Francisco dice que con sus dos niñas ruega y rogará siempre a Dios por la vida y descanso de Vex.^a” (511); “*Amarilis* entra: no paso de aquí, ni Vex.^a en desfavorecerme, porque será matarme” (296); “Hoy habemos hablado en puridad *Amarilis* y yo de los cuidados de Vex.^a, que aquí hasta Lopillo y Clavellina los sienten (521). La familiaridad de trato entre *Amarilis* y el Duque es apreciable, tal como lo

¹⁹ “Señor mío, seis días hace hoy que, sin apartarse la señora Lucina de *Amarilis* con excesivos dolores está de parto: parto llaman los del ingenio, parto al partirse, y parto al apartarse; pero ninguno ha sido tan doloroso para mí” (*Epistolario* 332).

testimonia el intercambio de misivas entre ambos:²⁰ “Di la carta a *Amarilis*, y responde. Allí verá Vex.^a lo que siente de la merced que a todos hace, efeto digno de su virtud y de la generosa condición de tan gran príncipe” (500). Con harta frecuencia, Marta de Nevares se comunica con Sessa a través de la pluma de Lope: “Marta y sus monjas me escriben acuerde a Vex.^a la colgadura que les prometió” (422); “Hanme reñido porque dejé ir anoche a Vex.^a ; que ya no se hallan sin él, y digo yo que tienen razón, echándolo de ver en mí ...” (522); “*Amarilis* dice que con queso y rábanos y Duque de Sessa no ha menester más para tener salud y vida ...” (518).

Probablemente aconsejada por Lope, Marta de Nevares solicita la anulación de su matrimonio, alegando el trato cruel inflingido por el marido, y se refugia en un convento.²¹ El pleito se prolonga durante varios meses hasta que el juez se pronuncia a

²⁰ De sobra conocida es la enfermiza obsesión del Duque por la correspondencia amorosa de Lope. La de *Amarilis* con el Fénix no escapó a su curiosidad morbosa. Con puntualidad servil, Lope enviaba al Duque todos y cada uno de los *papeles* dirigidos a *Amarilis*. Su hija Marcela hacía las veces de mensajera y tocaba a la puerta de Marta para pedirle las cartas que su padre le escribía. Ante la reticencia de Marta a entregar las cartas de su enamorado, temerosa de que éste haya cambiado de parecer, Lope confiesa al duque: “en lo que se engaña mucho, porque yo estoy perdido si en mi vida lo estuve por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo” (311).

²¹ Para asomarse a los pormenores del pleito entre Roque Hernández y Marta de Nevares, véase nuevamente el epistolario de Lope al Duque de Sessa, donde se comentan las incidencias del proceso judicial. Según Amezúa, el litigio probablemente comenzó durante el verano de 1618. En una carta al Duque de Sessa, Lope declara: “No hablo en ese hombre, porque hay mucho que decir, y es mejor y más seguro para los oídos” (378); en diciembre de 1618, encontramos a Marta ocupada en procurar testigos para el juicio: “*Amarilis* anda en sus testigos, que se acaba el término y no he podido juntar los papeles” (395). La situación en el hogar conyugal de *Amarilis* se hace insostenible: con toda seguridad Roque sabe de las relaciones adúlteras entre el Fénix y su mujer: “He tenido que andar huyendo de los deudos de *Amarilis*, inocente, y de aquel fiero Herodes, que bastaba para mayores culpas, pues adonde Vex.^a subió aquella noche, ya no hay señal de habitación humana” (398); “*Amarilis* anda triste porque no quieren jurar las personas que saben sus casos. Yo no la puedo ayudar más que con deseos. Temo que perdamos lo ganado en la primera sentencia, y que todo llueva sobre mí” (404). Lope y su familia reciben amenazas (un familiar de Roque Hernández llega incluso a molestar a una de las hijas del Fénix): “Un sobrino de este hombre ... dio en inquietar a Marcelica. Salí a la causa, como padre, y remedí su insolencia con este odio, sin reparar en mi hábito y años” (407). Las calumnias e injurias de Roque contra su mujer son constantes y revelan su indignación y avaricia:

favor de Marta (muy probablemente en junio de 1619): “Doy gracias a Dios que se ha lucido, pues tuvimos sentencia en favor, y la mandan amparar en su dote, dando la fuerza por bien probada” (410). Sin embargo, el marido decide recurrir. No habrá tiempo: la muerte lo sorprende de repente, poniendo definitivamente punto y final al litigio matrimonial. Lope, triunfante, lo celebrará cruelmente en su dedicatoria a *La viuda valenciana* (1620): “¡Bien haya la muerte! No sé quien esté mal con ella, pues lo que no pudiera remediar física humana, acabó ella en cinco días con una purga sin tiempo, dos sangrías anticipadas y tener el médico más afición a su libertad de vuesamerced que a la vida de su marido” (47).

Los años siguientes, al lado de Marta, se caracterizan por una relativa estabilidad económica y un asentado prestigio. En 1620 se le encomienda a Lope la dirección del certamen poético con motivo de la beatificación de San Isidro. Fracasa, no obstante, en la solicitud del cargo de cronista real. En 1621 publica *La Filomena* e incluye la primera de las cuatro novelas dedicadas a Marcia Leonarda; las novelas restantes verán la luz tres años más tarde, insertas en *La Circe* (1624).

Por quitar a su mujer la joya que le dio Vex.^a y las cosillas que ella tenía, y que él no la ha dado, hizo mil invenciones; y la última alzarle con cuarenta mil reales, pensando por este camino dejarla en camisa, como otras vezes lo ha hecho ... Dejó desamparada a su mujer, y en siete meses no le ha dado un cuarto ... pero esto es ordinario en él, que desde que se casó no ha traído a su casa un pan, y ha comido algunos regalos, sin preguntar nada.
(407)

El ofendido marido intenta incluso raptar a Antonia Clara, hija de Marta y Lope, “que le parece medio para obligar a su madre, creyendo que irá la yegua donde fuere la potranca” (414).

Pero un hecho funesto viene a turbar la paz de los amantes: Marta enferma y pierde la vista, probablemente antes de 1623,²² año en que Marcelica profesa en el monasterio de las Trinitarias. La dolencia se prolongará penosamente durante los próximos años:²³ entre marzo y abril de 1628, un Lope profundamente afligido por la enfermedad de *Amarilis* escribe a Sessa: “Todo es poco para el favor a los ojos, cuya lástima habra movido el ánimo de Vex.^a, y en cuya materia yo no oso discurrir, por no enternecer los míos. Hale dado Dios igual el sufrimiento con tanta paciencia, que lastima mucho más el oírla que el verla. Él la remedie” (*Epistolario* 502). Las curas que le practican, aunque tremendamente dolorosas, parecen dar esperanzas a doña Marta: “Díjome grandes recados, y que advirtiese a Vex.^a que la cura una inglesa, con tales principios que tiene esperanzas de ver, fundadas en alguna diferencia, si bien con excesivos dolores de la cura, que son unos parches o cáusticos” (501); “La cura va adelante, y por buen principio conoce el resplandor y con distinción la sombra de la luz” (503).

A esa Marta “ciega y hermosa” recuerdan estos bellos versos de la *Égloga a Amarilis*:

Cuando yo vi mis luces eclipsarse,

²² Tanto Carreter como Rennert y Castro datan el inicio de la enfermedad de Marta antes de 1623, basándose en una carta de Lope al Duque de Sessa recogida por La Barrera en su *Nueva biografía de Lope de Vega*, y que no aparece en el *Epistolario* de González de Amezúa: “De sus ojos tiene [Amarilis] más espacio que mejoría, y está tan agradecida a las memorias y mercedes de Vex.^a, que si yo fuera el que solía, tuviera celos” (cit. en Rennert y Castro, 253).

²³ “Creo de la merced que Vex.^a hace y ha hecho siempre a aquella persona el deseo que muestra de su salud y ... deseara que tales ojos no se rindieran a más accidentes que la propia voluntad, de que suele enfermar el gusto” (*Epistolario* 488); “Toda esta casa desea la salud de Vex.^a , y Antoñica trae una novena a Santa Lucía; que salud de tales ojos ángeles la han de pedir a Dios ...” (499).

Cuando yo vi mi sol oscurecerse,
Mis verdes esmeraldas enlutarse
Y mis puras estrellas esconderse,
No puede mi desdicha ponderarse,
Ni mi grave dolor encarecerse,
Ni puede aquí sin lágrimas decirse
Cómo se fue mi Sol al despedirse. (885-892)

Una desgracia mayor todavía acecha el hogar del Fénix: en ese mismo año, Marta pierde la razón, alternando accesos de locura con períodos de lucidez: “¿Quién creyera que tanta mansedumbre / en tanta súbita furia prorrumpiera?” (1028). De nuevo, la *Égloga a Amarilis* la evoca con dolor en unos versos cargados de emoción:

Aquella que gallarda se prendía
Y de tan ricas galas se preciaba,
Que a la Aurora de espejo le servía,
Y en la luz de sus ojos se tocaba,
Curiosa, los vestidos deshacía,
Y otras veces estúpida imitaba,
El cuerpo en hielo, en éxtasis la mente,
Un bello mármol de escultor valiente. (1029-1036)

“No fue, ciertamente, en la literatura, ni en la vida del espíritu, –nos dice Vossler del Fénix– donde se estableció el vínculo más hondo que a ella había de unirle, sino en la grave dolencia de que fue víctima” (86). No se conservan cartas de Lope que refieran el sufrimiento postrero de *Amarilis*, pero sí sabemos que el Fénix permaneció fiel a su lado

durante su enfermedad. Lope la acompañó en los últimos días de su vida con ternura casi paternal y “fe limpia, verdad pura” de amante: “sólo la escucho yo, sólo la adoro, /y de lo que padece me enamoro” (*Égloga a Amarilis* 1059-1060).

Los cuidados constantes a *Amarilis* obtienen una fugaz recompensa: Marta experimenta cierta mejoría y recobra la razón;²⁴ no obstante, este “bien” ganado – “huésped de un día, pájaro volando” (1104)– será un alivio momentáneo que precederá la muerte de Marta al poco tiempo. Recobra la conciencia *Amarilis* para despedirse de su Elisio por última vez:

Una noche, al salir de mi cabaña,
Se despidió de mí tan tiernamente
Como si fuera para estar ausente
.....
“Adiós” –dijo llorando–, “Elisio mío;”
“¡espera –respondí–, “mi prenda cara!;”
no pudo responder, que en el llanto
callando habló, mas nunca dijo tanto.

(*Égloga a Amarilis* 1106-1108, 1121-1124)

Muere Marta de Nevares el 7 de abril de 1632, en la calle de Francos, habiendo recibido la Extremaunción. Contaba 45 años de edad. El entierro se hizo a cargo de don

24

Las diligencias finalmente fueron
Tantas para curar tan fieros males,
Que la vista del alma le volvieron,
Que penetra los orbes celestiales. (*Égloga a Amarilis* 1063-1064)

Alonso Pérez, un amigo cercano a Lope. El amante exultante, que años antes proclamaba sus amores de palabra y obra, procedió con la mayor discreción en el último trance de Marta.²⁵ A modo de epitafio escribe Lope los versos finales de la *Égloga a Amarilis*:

Mientras viviere la mortal esfera,
¡Oh dulce de mis ojos prenda cara!
Yo te prometo que tu nombre sea
Luz de mi ingenio y de mi pluma idea
.....
Por la fe que te dí, que no haya cosa
Que me alegre jamás ni me entretenga
Hasta que de esta vida trabajosa
Tu Elisio y tu pastor descanso tenga. (1258-1260,1341-1344)

Los últimos años

Los años siguientes están marcados por la penuria económica y la enfermedad. Nuevas pesadumbres sobrevienen tras la muerte de *Amarilis*: en 1634, su hija Antonia Clara, fruto de su relación con Marta de Nevares, es raptada por un protegido del conde-duque de Olivares, Cristóbal Tenorio, llevándose todas las joyas que puede encontrar en el hogar de Lope. Su hijo Lope Félix, a quien le dedica su poema épico-cómico *La gatomaquia*, muere en una expedición en las costas de Venezuela. El viejo poeta, vencido y solo, muere al año siguiente, en agosto de 1635. Todo Madrid acudió al entierro de su

²⁵ Rennert y Castro (254).

poeta predilecto. Las exequias fúnebres se prolongaron durante nueve días en la iglesia de San Sebastián, donde se dio sepultura a Lope. Sus restos mortales se depositaron en una fosa común, tras la negativa del Duque de Sessa a costear los gastos de la construcción de un mausoleo en Baena para el poeta.

LA DRAMATIZACIÓN DEL ACTO DE LECTURA

Las *Novelas a Marcia Leonarda* reconocen explícitamente el activo papel del lector en la creación de significado en cualquier obra literaria, casi cuatro siglos antes de la publicación de *The Act of Reading* de Wolfgang Iser, una de las obras fundacionales de la nueva teoría literaria del *Reader-response*. De la abundante bibliografía existente, las teorías de Iser sobre el acto de lectura nos parecen no sólo representativas de la corriente crítica sino idóneas para el análisis de las *Novelas a Marcia Leonarda*, por cuanto inciden en el texto como factor estructurador de la respuesta de lector.

Para Iser, la obra literaria no constituye un objeto de estudio en sí misma, sino parte de un proceso de comunicación cuyos efectos han de ser analizados: “[I]f the reader and the literary text are partners in a process of communication, and if what is communication is to be of any value, our prime concern will no longer be the meaning of a text ... but its effects” (54). Desde los principios teóricos de Iser, la fórmula de Lope se revela revolucionaria, por cuanto incide en la naturaleza pragmática del texto (es decir, la literatura como proceso comunicativo en el que la creación de sentido resulta de la

interacción entre el texto y el lector)²⁶ y concede al lector un papel privilegiado en el acto de lectura. La instancia narrativa de las *Novelas a Marcia Leonarda* recuerda constantemente al lector las circunstancias comunicativas en las que se producen los cuatro relatos (una ofrenda amorosa del narrador a Marcia), y el propósito último del texto, que no es otro que la gratificación y el “festejo” de la lectora: “Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento” (*Guzmán el Bravo* 287). El punto de gravedad del relato se desplaza a la lectora y a las reacciones que en ella provoca el texto. La importancia concedida a la función comunicativa de las cuatro novelas preanuncia las reflexiones de la escuela del *Reader-Response*, y experimenta radicalmente con la interacción que se opera entre el texto y el lector durante el acto de lectura. Todas las estrategias textuales de los cuatro relatos se subordinan al efecto de lo leído en la receptora del texto, a la creación de significado generada por esa lectora particular, que viene determinada por la experiencia común compartida por los interlocutores.

Pero esa experiencia común que comparten Marcia y el narrador no se halla presente en otros textos literarios. Es precisamente la carencia de una experiencia compartida entre el autor de una obra literaria y el receptor la que determina una asimetría entre el texto y el lector, asimetría que debe ser salvada por el lector en el proceso de lectura:

²⁶ Iser clasifica el acto de lectura como “linguistic action, in the sense that it involves an understanding of the text, of what the text seeks to convey, to establishing a relationship between text and reader” (55).

The situations and conventions regulate the manner in which gaps are filled, but the gaps in turn arise out of the inexperienceability and, consequently, function as a basic inducement to communication. Similarly, it is the gaps, the fundamental asymmetry between text and reader, that give rise to communication in the reading process.... The imbalance between text and reader, however, is undefined, and it is this very indeterminacy that increases the variety of communication possible.

(165)

La “negatividad de la experiencia” es el germen textual que posibilita la comunicación y la interacción en el acto de lectura: el lector debe establecer “puentes comunicativos” para salvar la carencia de un marco de referencia común entre los integrantes del acto de lectura.

Los vacíos o *lacunae* son “huecos” lógicos y secuenciales que el lector debe completar en la actualización del texto para la creación de significado. Las “indeterminaciones” se refieren a las ambigüedades que la estructura textual genera, motivadas por esos “vacíos significativos.” Tomemos como ejemplo el principio de *Las fortunas de Diana*, donde se nos presenta brevemente a los personajes principales (los hermanos Celio y Diana), sugiriendo su posición social acomodada al mencionar las riquezas y el lujo del que viven rodeados, y sin detenerse en ningún rasgo definitorio de su personalidad. El narrador prosigue introduciendo en el relato a Celio, el galán de la novelita, con estas palabras: “Celio no los [padres] tenía, y era dotado de grandes virtudes y gracias naturales” (109). En el contexto en el que aparece, la breve descripción de Celio plantea grandes interrogantes: ¿Por qué no se menciona o se sugiere su estatus social,

como se ha hecho con los dos protagonistas anteriores? ¿Por qué la instancia narrativa ha preferido aludir a las virtudes personales y gracias naturales en la presentación inicial del personaje? La estructura textual produce esta “anomalía,” que estimula la interacción del lector para salvar este “vacío significativo” y colaborar en la creación de significado. El narrador se anticipa a su lectora en la resolución de la “asimetría,” dejando explícita la ironía latente en el texto: “pienso que con esto he dicho que era pobre y no muy estimado de los ricos” (109)

Iser acuña el concepto de “implied reader” en su teoría sobre la recepción estética en el acto de lectura y lo define como “all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect –predisposition laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself” (34). Lejos de identificarse con un lector real, el concepto se define como un componente estructural del relato, como el constructo hipotético del lector ideal, predispuesto a aprehender los vacíos y las indeterminaciones significativas presentes en el texto. Tal concepto, en su función anticipatoria y estructurante del papel que el lector real debe asumir, resulta muy interesante para ilustrar las estrategias narrativas adoptadas en las *Novelas a Marcia Leonarda*. En ellas no sólo se revelan abiertamente las circunstancias pragmáticas que envuelven el relato, sino que se exponen deliberadamente los mecanismos configuradores de esa “estructura textual” de la que habla Iser. A través de sus intervenciones, el narrador conjetura explícitamente sobre la particular reacción y las expectativas de la lectora ante la red de estructuras textuales. Veamos un ejemplo de *La desdicha por la honra*: el narrador introduce una extensa digresión sobre Constantinopla, ciudad que visita el protagonista, y al punto presume la reticencia de la lectora ante el inciso, recordándole con indulgencia la importancia de las digresiones

descriptivas al hilo del relato: “Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle ... Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias, y hasta ahora yo no he dado en cosmógrafo por no cansar a vuestra merced, que desde su casa al Prado le parece largo el mundo” (208); en otro pasaje, el narrador presupone que la lectora anticipará la convención por la cual los personajes secundarios se enamoran siempre del personaje protagonista (la cursiva es mía): “Ella era hermosa, últimamente, y no mal entendida; llamábase Susana, pero no la parecía en la castidad como en el nombre porque puso los ojos. *Aquí, claro está, que vuestra merced dice, ‘en don Felis;’*” al momento, un giro inesperado del narrador subvierte el “sistema de creencias y valores” de la lectora y señala al paje de Guzmán como el favorecido de Susana: “Pues engañóse, que era más lindo Mendocica” (309).

No sólo las llamadas directas del narrador a la lectora configuran esa estructura textual, sino que la elección de los temas, los personajes, el tono, la descripción de determinadas escenas, la morosidad en la descripción de los sentimientos de las protagonistas femeninas, la apostura con la que los personajes masculinos son retratados, el empleo de lo exótico e inverosímil, etc., se encuentran íntimamente ligados a la anticipación del horizonte de expectativas de la lectora por parte del narrador.

Lo radicalmente innovador de las novelitas dedicadas a Marcia Leonarda es el hecho de que el narrador no sólo asume la función de formular los vacíos significativos del texto, sino que al mismo tiempo soluciona o completa dichos “vacíos” o “indeterminaciones” que requieren la participación activa del lector, presumiendo las reacciones de Marcia y privilegiando su lectura sobre otras virtualmente posibles. En ese

tejido textual de estructuras que Iser llama *lector implícito*, se va manifestando la personalidad de Marcia en toda su complejidad, a través de sus motivaciones, sus vivencias y su propia relación personal con el narrador.²⁷ Ynduráin repara en este hallazgo narrativo de las *Novelas a Marcia Leonarda*: “[N]o conozco ningún caso en que el autor se dirija a persona tan próxima y querida, pues los demás se dirigen a lectores o lectoras imaginarios. Lope se ha servido de la novela para galantear, como se decía entonces aún –Lope informa–, para festejar a su amada.” (55)

El relato mismo dramatiza el acto mismo de la lectura y reproduce virtualmente el espacio de significación creado entre el texto y el lector. Es decir, se representa la actualización específica de las novelas durante el proceso de lectura de un lector particular. Si en los textos narrativos no es posible recibir el continuo *feedback* del lector (puesto que el acto de lectura siempre se realiza en diferido), Lope somete la escritura de sus relatos a la contingencia²⁸ de una conversación entre dos, y crea la ilusión de una comunicación presencial. El relato parece modificarse constantemente ante las reacciones de una lectora oyente presente en el momento en el que se articulan los cuatro relatos, dando la sensación de un texto no acabado, que se va haciendo conforme se narra a la interlocutora, incorporando sus reticencias y objeciones: “(y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio,

²⁷ De la lectora no sólo conocemos sus atributos emocionales y mentales a través de la narración, sino también experiencias personales concretas: “No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses” (*La prudente venganza* 259) y vivencias íntimas compartidas con el narrador: “Caerá vuestra merced fácilmente en este traje que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa” (238), lo que contribuye a esa atmósfera de intimidad y familiaridad que inunda las novelas.

podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más de espacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa)” (*Las fortunas de Diana* 132); “Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación” (149); “Guardábase don Felis de ser entendido ... no se alargando a más que hablar con los ojos, y con ocasión de otras damas de su calle darle algunas músicas, entre las cuales una noche cantaron así (porque vuestra merced descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos)” (*La desdicha por la honra* 332); “Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, adonde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida. Pesadas son estas armas, pero por eso no las ha de llevar el lector a cuestas” (*Guzmán el Bravo* 303).

Creemos que esta originalísima técnica narrativa le viene a Lope de su hacer en las tablas. Dueño absoluto de la escena española, dramaturgo, como afirma Ynduráin, “de naturaleza y profesión,” concibe la particular relación entre el narrador y la narrataria en términos dramáticos. En ningún otro género literario como en el teatro se produce una interacción directa entre los emisores (el autor, el director de escena y los actores) y el público (ocurrida durante la representación teatral),²⁹ donde el efecto *feedback* condiciona la actualización específica del texto dramático conforme a unas pautas

²⁸ Iser relaciona el acto de lectura con la teoría de interacción desarrollada por los psicólogos Edward E. Jones y Harold B. Gerard, quienes reconocen la impredecibilidad como rasgo diferenciador de toda interacción humana y clasifican los tipos de contingencia presentes en ella (163-164).

²⁹ Bobes Naves sostiene que la especificidad del hecho teatral frente a otros discursos literarios es precisamente su “disposición formal para ser representado” (61).

marcadas por el horizonte de expectativas del espectador. El trasplante de dicha interacción a la relación narrador-lectora supone una de las contribuciones más extraordinarias de Lope al desarrollo de la novela y un experimento radicalmente moderno en las letras españolas del Barroco.

El tándem galán-gracioso se gesta también en los experimentos teatrales lopescos. En la complementariedad substancial de estas parejas encuentra Lope la base de su diálogo con Marcia. Francisco Ynduráin señala los puntos de contacto del gracioso lopesco en sus obras no dramáticas: “Parece este modo de comentar la fábula novelesca al que tiene encomendado en la comedia el gracioso cuando subraya una situación tópica o cualquier manierismo” (47). El fluir del discurso, las interpelaciones a Marcia, responden de alguna manera a un desdoblamiento de la instancia narrativa, que mimetiza la peculiar relación dramática entre el galán y el gracioso. El Lope que se dirige a Marcia comenta, añade y enmienda lo narrado, conjeturando sobre las reacciones de su lectora: “Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo nada menos que bajá del Turco, que parece de los disfraces de las comedias, donde a vuelta de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama, hombre y muy hombre, y a la fe que dice el vulgo que no le hablen en otra lengua” (*La desdicha por la honra* 210).

Montesinos dedica unas bellas páginas a esta figura, destacando su “ponderación práctica” por encima de su comicidad, presente en muchas de las apariciones de la figura del donaire, pero no necesaria en la conformación de la misma:

El sentido del gracioso en la comedia responde a su función constructiva: lo cobra en la contraposición de dos posiciones ante la vida que un

psicólogo moderno consideraría como complementarias ... El criado
oficioso es una “voz” necesaria, un complemento armónico de la voz del
galán, y por ello ha de estar en la comedia y decir lo que dice, sea ello
cómico o no. (68)

En el espíritu práctico y mesurado del gracioso frente al idealismo del galán halla Lope el fundamento para componer sus novelas a Marcia. No obstante, nuestro escritor lleva más allá este hallazgo literario y lo enriquece de perspectivas, mediante la inclusión de una interlocutora con la cual el narrador comparte un caudal de vivencias. La instancia narrativa desborda así el binomio galán-gracioso y se escinde en múltiples planos: no sólo enmienda e ironiza sobre lo relatado, en contrapunteo con el hilo narrativo, sino que acompaña a su lectora a través del relato, la aconseja y persuade, la corteja, la divierte, la reprende con indulgencia... el amplísimo espectro de actitudes que la instancia narrativa despliega frente a la lectora –y las diferentes reacciones que suscita en ella– trasciende la relación autor-lector para convertirse en biografía de una relación amorosa. Jenaro Talens subraya este aspecto del marco narrativo del ciclo:³⁰ “[E]s posible razonar la ordenación de las novelas como una lúcida estructura cuyo desarrollo nos narra lo que de hecho es la historia principal: la de la conversación narrador-Marcia Leonarda” (149).

³⁰ El crítico y poeta gaditano subraya la originalidad de las novelitas al convertir en “protagonista real del conjunto” el “desplazamiento del eje narrativo al interior del personaje” (151). No obstante, difiere en nuestra interpretación de la “historia” del marco narrativo, que describe como el “proceso psicológico del narrador frente a su interlocutor,” una suerte de degradación paulatina, desde la euforia de la primera novela al tono desalentado de la última, donde se nos muestra “la progresiva decepción del doble sujeto enamorado y escritor que si al principio es fundamentalmente un enamorado servidor de su dama, al final se presenta como novelador y no como festejante. Es decir, no como enamorado que sirve a su amada ni como escritor que festeja, sino como novelista que ni siquiera está seguro de entretener” (139-140).

LAS NOVELAS A MARCIA LEONARDA Y LA METAFICCIÓN

La génesis de los cuatro relatos –la interacción narrador-autora– contiene en su naturaleza dialógica el germen de lo metafictivo. Es decir, el carácter autorreferencial de las novelas se encuentra íntimamente ligado al marco narrativo. En las siguientes páginas examinaremos la presencia de lo metafictivo en las cuatro novelas para ilustrar la conciencia de experimentación de la instancia autorial, que formula un arte del novelar examinando los modelos literarios heredados y ofreciendo un radical e innovador tratamiento de ellos.

Si bien las contribuciones teóricas al concepto de metaficción son numerosas y la bibliografía sobre el tema muy extensa, nos parece muy interesante la definición del concepto de novela de metaficción que propone Ana María Dotras, a efectos prácticos del estudio de las cuatro novelas que nos ocupan:

La novela de metaficción es aquélla que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad. (25-26)

Las cuatro novelitas de Lope deben ser reivindicadas como un hito fundamental en el desarrollo de la novela moderna e inscribirse dentro de la “tradición” metafictiva española, en un recorrido que abarca desde el Arcipreste de Hita hasta la *nivola*

unamuniana y la más reciente obra de Torrente Ballester, con calas brillantes en el *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache* y, por supuesto, *Don Quijote*.

Dotras analiza cinco novelas pertenecientes a diferentes períodos de la literatura española, desde *Don Quijote* hasta *La isla de los Jacintos Cortados* de Torrente Ballester. El ensayo identifica como características principales de la metaficción “el antirrealismo, la autoconsciencia, la autorreferencialidad reflexiva ... la teorización literaria dentro de la propia novela, el carácter lúdico y la particular importancia que se le concede al papel del lector” (8). Consideraremos estos rasgos tipológicos en el análisis de lo metafictivo en *Las novelas a Marcia Leonarda*.

La existencia de un marco narrativo posibilita la autorreferencialidad, es decir, la “tematización directa tanto del acto creador como de la actividad lectora” (37), más aún si éste constituye un diálogo entre el narrador y la lectora Marcia que discurre paralelo al hilo del relato, donde ambos interlocutores son conscientes de los roles desempeñados (narrador-lectora, galán-dama) y, en consecuencia, del carácter fictivo del relato. El germen de la narración, esto es, la interacción con la lectora y las constantes intervenciones del narrador en lo relatado, hunde sus raíces en lo metafictivo: se dramatiza el acto de escritura –y de lectura–, y con ello se incide y teoriza sobre la función de todos los elementos que participan en el proceso comunicativo: el narrador, la lectora, el texto. De una parte tenemos a la instancia autorial, que escoge y recrea varios modos novelísticos para entretener y gratificar a su lectora; de otra, Marcia, cuya presencia motiva y determina la gestación de cuatro novelas cortas y que se revela lectora impaciente, ingenua, juguetona, aficionada a los lances de amor, a los sucesos más exóticos e inverosímiles. Entre los interlocutores, cuatro historias jalonadas de

comentarios, incisos, humoradas, guiños, etc., donde menudean las discusiones sobre las convenciones y motivos de diversos géneros literarios, y su pertinencia en la conformación del discurso novelístico (“Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que de novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá gusto el suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación” [*Las fortunas de Diana* 149]); el rol del narrador y la lectora (“Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, adonde le parecieses que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida” [*Las fortunas de Diana* 303]; “Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y aliente el agradecimiento” [*Guzmán el Bravo* 287]), la insistencia en la ficcionalidad del discurso a través de los incisos del narrador (“Aquí tomaré licencia de disfrazar sus nombres, porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos y accidentes de su fortuna. Llamábase el uno Otavio, y el otro Celio [*Las fortunas de Diana* 107]). La autoconsciencia autorial en Lope se manifiesta con un sesgo muy personal: el narrador se inmiscuye en el relato y se hace con el control absoluto de lo narrado, interrumpiendo momentos climáticos, parodiando, enmendando, comentando al hilo de la narración. Este último aspecto motiva el desarrollo de la conciencia de Marcia en su papel de lectora, a quien se le recuerda constantemente el carácter fictivo de la narración a través de la constante intrusión del narrador, quien incide en los mecanismos configuradores del relato y rompe así la ilusión de realidad. El antirrealismo, pues, es otra característica presente en las cuatro novelas, debido a la naturaleza metafictiva de los relatos:

Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que no sé, porque no me lo dijeron cómo o por dónde vino a ser Felisardo nada menos que bajá del Turco, que parece de los disfraces de las comedias, donde a vuelta de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama, hombre y muy hombre, y a la fe que dice el vulgo que no le hablen en otra lengua. (*La desdicha por la honra* 210)

La interacción entre los interlocutores ocurre dentro de un pacto tácito establecido, caracterizado por su carácter lúdico (ya hemos mencionado cómo la instancia narrativa se entrega al oficio de novelador para el “festejo” y el entretenimiento de su lectora). El contexto comunicativo de una ofrenda amorosa bajo la fórmula “escrebíme os escriba” favorece el juego y la complicidad, la negociación y la parodia de los elementos constitutivos del relato: “La metaficción como forma esencialmente lúdica – afirma Dotras– es la última característica destacable de esta tendencia novelística en la que autor y el lector participan en el juego de la creación literaria” (30).

GÉNESIS Y TRADICIÓN DEL RELATO CORTO EN ESPAÑA

Las *Novelas a Marcia Leonarda* se inscriben plenamente en la tradición de la novela corta en España; consideraremos las cuatro novelitas en el marco del desarrollo histórico del género, trazando un breve recorrido desde los orígenes del relato corto hasta la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

“Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana,” proclama Cervantes desde el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, y con tal solemne afirmación se bautiza al

género y se da el pistoletazo de salida a una explosión editorial en torno a la novela corta española. El relato corto había cosechado discretos frutos en el panorama literario español anterior a las novelas cortas cervantinas, subordinado a las traducciones de autores italianos o abocado a la interpolación en obras de mayor envergadura.

Si bien Cervantes reconoce la gran deuda del nuevo género con la *novella* italiana: “que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas,” el relato corto entronca con una tradición hispánica cuyas raíces sitúa Marcelino Menéndez Pelayo en las colecciones de *exempla* orientales y en el *Disciplina Clericalis* (s. XII) de Pero Alfonso (11-31). Esta última es una colección de relatos morales de origen árabe y persa, redactada en latín, que tuvo una enorme resonancia en la Península y en el resto de Europa. *Calila e Dimna* (1251) pertenece al mismo género apológico, donde “se combinan la anécdota entretenida con consejos útiles para triunfar en esta vida” (Ángel del Río 21). De origen indio, es la primera colección de fábulas traducidas a la lengua castellana.³¹ El título del libro remite a los dos lobos cervales que intervienen en el capítulo tercero: el sabio Berzabuey adquiere y traduce para su rey un libro oriental que trata de cómo los dos lobos, Calila y Dimna, dialogan entre ellos y aconsejan a su rey, el león, relatándole varios cuentos. La génesis dialógica del marco y su relación orgánica con las historias –aunque en un estado embrionario– aparece ya en estos relatos, dispuestos en estructura de caja china. Esta técnica narrativa tomará carta de naturaleza y

alcanzará su máxima perfección en el diálogo entre Cipión y Berganza de *El coloquio de los perros*, y la interacción del narrador con la lectora en las *Novelas a Marcia Leonarda*.³²

Don Juan Manuel, primer nombre conocido en el cultivo del género, es el máximo representante del relato medieval español. Su obra más destacada, *El conde Lucanor* o *Libro de Patronio* es una colección de cincuenta apólogos cuya propósito didáctico está orientado a las “gentes que non fuesen muy letrados nin muy sabidores” (10); en cada uno de ellos el conde Lucanor plantea un problema a su ayo Patronio, y éste le contesta con un *enxiemplo*, seguido por una moraleja en forma de dístico. Menéndez Pelayo señala la distancia que le separa de la obra de Boccaccio:

El cuadro de la ficción general que enlaza los diversos cuentos es infinitamente más artístico en Boccaccio que en don Juan Manuel; las austeras instrucciones que el Conde Lucanor recibe de su consejero Patronio, no pueden agradar por sí solas como agradan las introducciones de Boccaccio, cuyo arte es una perpetua fiesta para la imaginación y los sentidos. Además, el empleo habitual de la forma indirecta del diálogo comunica cierta frialdad y monotonía a la narración; en este punto capital, Boccaccio lleva notable ventaja a Don Juan Manuel y marca un progreso en el arte. (*Orígenes de la novela* LXXXIX)

³¹ Los *exempla* tuvieron un amplio desarrollo en romance durante la Edad Media, menudeando colecciones durante los siglos XIII y XIV: el *Sendebat*, (1253), cuya versión castellana se titula *Libro de los engaños*; *Barlaam y Josafat* (finales del siglo XIII, principios del XIV); *Libro de los gatos*; *Libro de los enxiemplos por A.B.C.*, etc.

Si en el siglo XIII ya se había ensayado la intercalación de cuentos o elementos característicos del cuento en obras extensas,³³ dicho procedimiento florece en el siglo XIV, con ejemplos brillantes en el *Libro de Buen Amor*, *La gran conquista de Ultramar* y *El cavallero Zifar*. Particularmente interesante a nuestro estudio es esta última obra, por cuanto es la primera novela caballeresca autóctona y por su condición de “gigantesco exemplum” o “macro-cuento,” verdadera obra de transición entre las colecciones de relato con marco a la “narrativa de estructura episódica que desplaza el interés hacia el marco, considerablemente engrosado, convirtiendo los cuentos en materia auxiliar” (Hernández Valcárcel 76-77). La novela de caballerías será brillantemente continuada en el *Amadís de Gaula*, cuyo éxito editorial desembocó en las consabidas continuaciones e imitaciones de la novela. Como veremos, lo caballeresco hace fortuna en el desarrollo del relato corto: si *El Abencerraje* exalta e incorpora el ideal caballeresco en espacios y referencias temporales muy concretos, Cervantes reflexiona sobre la ficción caballeresca no sólo desde *Don Quijote* sino también desde su colección de novelas cortas. A este respecto, Stanislav Zimic observa que *La española inglesa* pretende ser “un libro de caballerías moderno, de interés actual y de propósito ideológico y literario ejemplar” (*Las novelas ejemplares de Cervantes* 144). Asimismo, en la primera novelita del ciclo a Marcia, Lope advierte a su lectora, no sin cierta ironía, que “en tiempos menos discreto que el de agora ... llamaban a las novelas cuentos ... se reducían sus fábulas a una

³² Las similitudes entre la colección medieval y *El coloquio de los perros* han sido reconocidas en trabajos como el de Marja Ludwika Jarocka (“El *Coloquio de los perros* a nueva luz”), que apunta al *Calila e Dimna* como modelo de la novela corta cervantina.

manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos ‘hechos grandes de caballeros valerosos’” (104).

Efectivamente, la deuda de Lope con el género caballeresco se hace patente en sus *Novelas a Marcia Leonarda* (especialmente en el segundo relato de la colección, *La desdicha por la honra*, y particularmente en la última novelita, *Guzmán el Bravo*, donde los protagonistas se acercan a la figura del caballero desde la parodia e, incluso, desde lo caricaturesco). De ellas trataremos más adelante.

El relato corto, cultivado profusamente en Italia, alcanza una notoria popularidad en el resto de Europa, traduciéndose numerosas obras a varios idiomas. España no será una excepción: el *Decamerón* se traduce al castellano durante el siglo XVI (a pesar de que entra en el índice de Valdés en 1559, y unas décadas más tarde se autoriza finalmente [1583], no volverá a reeditarse). Otros *novelieri* italianos que asoman en el panorama literario español son Straparola (*Le piacevoli notti*, con traducción de Francisco Truchado en 1583), Guicciardini (*Hore di recreatione*, con ediciones de Luis Sánchez en 1598 y Nicolás de Asiaín en 1612; y traducción de Jerónimo de Mondragón, Pedro Puig y Escarvilla en 1588); Bandello, a través de la traducción francesa de *Historias prodigiosas y ejemplares* de Bovistau, Tesseran y Belleforest (Pedro Lasso, 1589, reedición en 1603 por Lorenzo de Ayala); y, finalmente, Giraldo Cinthio, cuyo *Hecatommithi* fue traducido al castellano por Pedro Rodríguez en 1592 (Jorge García López LXV-LXVI). A la tremenda repercusión de la novelística italiana en el panorama literario español alude

³³ En el *Libro de Aleixandre* se inserta un cuento procedente de una fábula de Aviano; el *Libro de Apolonio* incluye motivos vinculados al cuento en la figura del rey que seduce a su hija o el empleo de adivinanzas como prueba (Hernández Valcárcel 56).

Lope en el prólogo a *Las fortunas de Diana*: “Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello ...” (106). Las tramas, motivos y personajes de la novela italiana inundaron también las tablas: son numerosas las adaptaciones de las obras de los *novellieri* italianos al teatro. Lope mismo halló una abundantísima fuente de motivos y enredos para sus comedias: la influencia de Bocaccio, Cinthio y Bandello ha sido bien documentada en la obra del Fénix.³⁴ No sorprende, pues, que desde su experiencia de dramaturgo, consciente de las afinidades entre el teatro y la novela corta, se acerque Lope al nuevo género:

Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias ... serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído, ni es traducida de otra lengua ...
(106-107)

Yarbro-Bejarano clasifica los estadios embrionarios de la novela corta en torno a cuatro géneros principales: las misceláneas, que incluyen relatos cortos, tales como *Silva de varia lección* (1540) y la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara (1568); los anecdotarios (*Seiscientas apotegmas* de Juan Rufo); obras que se asemejan a una colección de novelas *per se*, como *El crotalón* de Cristóbal de Villalón; obras en las que se insertan novelas cortas en diálogos o en otros marcos narrativos más extensos (*El*

³⁴ Véase Gail Bradbury, “Lope Plays of Bandello Origin;” Arturo Farinelly, *Italia e Spagna*; Ezio Levi, *Lope de Vega e l’Italia*; y Gasparetti, “Giovanni Battista Giraldis e Lope de Vega.”

patrañuelo, de Juan de Timoneda). En todas ellas observa Yarbro-Bejarano que “the attitudes towards social realities are presented didactically and not novelistically. They exist alongside the tales but do not penetrate them. The novelas discussed in this chapter show no relationship between the story and the author’s world in terms of artistic reconstruction of personal and social experience” (83).

Juan de Timoneda publica su colección narrativa más destacada, *El patrañuelo*, en 1567. En el prólogo define patraña como “fingida traza tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad” y entronca las narraciones con la tradición novelística italiana: “semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *rondalles*, y la toscana, *novelas*” (21). Se basa, no obstante, en una gran diversidad de fuentes para sus cuentos: junto a los *novellieri* italianos (Boccaccio, Fiorentino, Bandello), aparecen relatos procedentes de la *Gesta Romanorum* y narraciones y motivos tomadas del folklore oral. “El cuento –nos dice Chevalier– no tiene estatuto concreto en el siglo XVI, y tampoco lo tiene la novela corta” (18). Dos términos que se confunden y que se interrelacionan, que oscilan entre la cultura oral y la escrita. Lope repara en este hecho cuando bromea con su lectora en el prólogo a sus *Fortunas de Diana*: “En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos ...” (*Las fortunas de Diana* 104).

Mucho dista la incursión narrativa de Timoneda de las *Ejemplares* cervantinas publicadas cuatro décadas más tarde. Así lo constata Ruiz Morcuende, para quien las narraciones de *El patrañuelo* “fluctúan entre el cuento y la novela, sin que ni uno ni otra tengan en ellas personalidad propia y definitiva” (13). Timoneda no supo aprovechar el

hallazgo literario de Boccaccio, la de acercar los *exemplum* a la realidad histórica de los lectores mediante alusiones a eventos, lugares y personajes contemporáneos: “Boccaccio has now joined the ranks of the auctores and the Decameron is seen as one more collection of tales of universal folklore. For Spanish readers, Italy is just another far-away place like the Alexandria, Paris, Denmark, or Poland of the other stories” (Yarbro Bejarano 67).

De la misma década de *El Patrañuelo* es la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, novelita interpolada en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (1561), y cuya sofisticación, en opinión de Yarbro-Bejarano, es sólo comparable al *Lazarillo de Tormes*:

The Abencerraje goes far beyond the rapid, spare development of linear storytelling. It approximates the multilevel unity that characterizes the *Decameron* and the novelas of Alemán and Cervantes ... Like Boccaccio, the author of the Abencerraje has given the fundamental exemplariness of the novela social and personal meaning ... an exhortation to rise above differences of faith and race and embrace a kind of universal brotherhood. (97-110)

Carrasco-Urgoiti subraya la notable complejidad del relato en el tratamiento psicológico de los caracteres, la verosimilitud en el retrato de la vida de frontera, con referencias temporales y espaciales concretas, y las alusiones a figuras históricas conocidas o eventos reales: “placed between the romance and the empirical approach that would soon assert itself in narrative literature” (67). El elemento morisco encuentra un lugar privilegiado en la obra de Lope, como veremos más adelante, y está presente en todos y cada uno de los

géneros literarios que ensayó: romances juveniles, comedias moriscas, elementos de la novela de cautivo en sus obras en prosa (*El peregrino en su patria*)... El tema morisco aparece también en dos de los relatos de *Las Novelas a Marcia Leonarda*: en *La desdicha por la honra*, Felisardo, un caballero español, descubre su ascendencia mora cuando sus padres le comunican que está emparentado con el noble linaje de los Abencerrajes de Granada. Viaja a Constantinopla, hecho que da pie al narrador para incorporar ambientes moros. Asimismo, *Guzmán el Bravo* recrea el exotismo y la suntuosidad de los romances y la novela morisca en la descripción de ambientes y personajes.

Sucesora del ambiente morisco de *Abindarráez* es la novela interpolada en Guzmán de Alfarache bajo el título de *Ozmín y Daraja*.³⁵ Formalmente, se mantiene en los parámetros fijados por su antecesora, como señala Rey Hazas: “ambas son formalmente novelas a la italiana que desarrollan temáticamente una síntesis caballeresco-sentimental del mundo fronterizo español del siglo XV. De este modo, la novela morisca o fronteriza se constituye en uno de los primeros intentos de aclimatación y nacionalización de la novela boccacciesca anteriores a Cervantes” (100).

Si bien ambas novelitas suponen un equilibrio compensatorio del arte frente a la realidad (Yarbro Bejarano 132), la visión pesimista del mundo penetra en la novela: el idealismo del *Abencerraje* se sustituye por el desengaño barroco (Lucero Sánchez). Márquez Villanueva ha incidido en lo “desolador” del mundo de Ozmín y Daraja:³⁶

³⁵ A pesar de que son varios los relatos interpolados en el *Guzmán* (*Dorido y Clorinia*, *Bonifacio y Dorotea*), nos detendremos únicamente en el de *Ozmín y Daraja*, por parecernos la más representativa de las interpolaciones.

³⁶ Desde este punto de vista, la intrusión del relato en el *Guzmán de Alfarache* se revela pertinente a la estructura orgánica del relato.

La tenida por “deliciosa novelita,” “oasis,” “idealista,” etc., de *Ozmín y Daraja*, elige a la Sevilla de los Reyes Católicos como fondo para el cautiverio que, como inserta en el subgénero morisco, han de sufrir sus protagonistas. Su tema son las mentiras, emboscadas y continuas intrigas con que la noble pareja nazarí responde a lo que se pinta como benevolencia de la reina doña Isabel, pero que no deja de ser en todo momento una flagrante coacción de base religiosa. “Mucho diré callando en este paso” (I, 1, 8, p. 216), apostilla también allí el narrador para que sus lectores y críticos sepan cómo orientarse. (101)

La realidad social reflejada en el Guzmán constituye la contracara del idealismo del *Abencerraje*: la distorsión de la realidad ocurre en el sentido opuesto, ignorando los aspectos positivos y concentrándose en las lacras sociales. Espejo, en definitiva, de la actitud de Alemán hacia los valores de su sociedad (Yarbro Bejarano 153).

Frente al idealismo del *Abencerraje* y el pesimismo del *Guzmán*, las novelas de Cervantes y Lope se revelan radicalmente diferentes: “Their manipulation of the form’s potential to create the illusion of historical reality reveals more crafted literary and ironic play, and tends towards a balanced selection of the positive and negative traits of their society” (Yarbro Bejarano 153-154). Las novelas interpoladas de *Don Quijote* y las *Novelas ejemplares* naturalizan y actualizan –afirma Wardropper– tendencias y tradiciones predominantes en el panorama novelístico del momento: la corriente folclórica de facecias y cuentos (representada por *Diálogos de apacible entretenimiento*,

1605); la corriente erudita e italiana de *Noches de invierno* (Antonio de Eslava, 1609); la clásica y medieval de fábulas y apólogos (el *Fabulario* de Sebastián Mey, 1613) (457-458).

Como ha señalado Zimic, las *Novelas ejemplares* cervantinas se revelan radicalmente innovadoras, en su

demostración ejemplar de la posibilidad de utilizar, actualizar con ‘propiedad,’ la materia de cualquier género narrativo y hasta de otros géneros (filosófico, didáctico, poético, oral, etc.) en forma de novela corta con pretensiones de originalidad y modernidad. Al significado de *novella* como el italiano “notizia,” Cervantes añade un sentido mucho más radical con sus *Novelas ejemplares*: originalidad, novedad del mensaje y de su forma comunicativa, expresiva. (386)

El abundante número de novelas cortas publicadas después de 1616 se hace eco del éxito de las *Novelas ejemplares*. Repasemos algunos títulos en las tres décadas que siguen a la publicación de la colección cervantina: Ágreda y Vargas (*Novelas morales*, 1621); Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, 1624), Tirso de Molina (*Los cigarrales de Toledo*, 1621; *Deleitar aprovechando*, 1635), Gonzalo de Céspedes y Meneses (*Historias peregrinas y ejemplares*, 1623), Juan Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*, 1624), Alonso de Castillo Solórzano (*Tardes entretenidas*, 1625; *Jornadas alegres*, 1626; *Noches de placer*, 1631; *Fiestas del jardín*, 1634), María de Zayas y Sotomayor (*Novelas amorosas ejemplares*, 1627; *Desengaños amorosos*, 1647), etc.

La novela corta no había formado parte de ninguno de los proyectos de Lope hasta la publicación de *La Filomena* (1621), donde incluyó la primera de las cuatro novelitas dedicadas a su famosa Marcia Leonarda. La fecha es significativa: habían transcurrido ocho años desde que las *Novelas ejemplares* de Cervantes vieran la luz. Lope no pasa por alto este hecho, reconociendo lacónicamente cierto mérito a las novelas cervantinas en la primera de las cuatro novelas publicadas, *Las fortunas de Diana*: “y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes” (106). La mención al autor del Quijote se salda con un juicio negativo sobre sus *Novelas ejemplares*: “Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares ... pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos” (106).

Es poco probable que un genio como el de Lope no supiera reconocer el hallazgo literario cervantino (así lo atestigua –creemos– lo “desapasionado” de su mención al rival). A este respecto, afirma Walter Pabst que “para el hombre de mundo y señor absoluto de la escena española que era Lope de Vega, las *Novelas ejemplares* eran demasiado calladas, demasiado sutiles, demasiado poco atentas al favor del público” (262). Acaso el temple poético de Lope, espoleado por el deseo de desmarcarse del modelo cervantino, le llamaba a seguir otros cauces retóricos. Vossler repara en este hecho a propósito de la prosa lopesca: “Mantenerse en contacto continuo con el lector, tal como los grandes narradores lo consiguen, Cervantes sobre todo, no es el fuerte de Lope. Éste se dirige a espectadores y a oyentes, no a lectores” (176).

En el tono confesional e íntimo de su diálogo mudo con Marcia (tan próximo al estilo epistolar, a la calidez de una conversación) encuentra Lope su voz propia en la novela corta. En *Las novelas a Marcia Leonarda*, la voz autorial de Lope mediatiza lo narrado a través de sus propios comentarios, presunciones y valoraciones, con el propósito de influir en el ánimo de su interlocutora, en un sincero intento de comunicación con ella.

Esta implicación anímica del narrador en lo relatado radica en el espacio de intimidad compartido con la narrataria. Escritor y lectora negocian la actualización específica de un relato que empieza a gestarse en el preciso momento en el que se establece una comunicación entre ellos (la petición de Marcia de que el narrador le dedique una novela corta y la inicial reticencia de éste a aplicarse a la tarea). El narrador invita a Marcia a añadir, discrepar y componer el hilo narrativo en el transcurso de una conversación entre dos. La complicidad y el tono lúdico caracterizan dicha interacción, una suerte de pacto tácito sellado entre instancia narrativa y lectora.

El análisis pormenorizado de las cuatro novelitas se articula en torno a tres ejes esenciales: la presencia y contacto continuo con la lectora, co-autora del relato, a través de las digresiones y presunciones del narrador; el diálogo intertextual con la obra cervantina (en particular con las *Novelas ejemplares*); y la constante experimentación con los modelos literarios al uso.

En *Las fortunas de Diana*, Lope hace uso de las convenciones de la novela bizantina, un género literario prestigiado por la preceptiva neoaristotélica y muy estimado de Cervantes, y discute y negocia con Marcia la inclusión de ciertas convenciones en el

relato; frente a las novelas cervantinas, Lope defiende el “saber cortesano o científico” como elemento fundamental en la poética de la novela corta, según él.

El capítulo dedicado a *La desdicha por la honra* analiza la influencia de la novela morisca y del drama de honor. La intromisión del narrador en lo relatado se hace especialmente patente en esta novela, donde se “proclama” una poética del nuevo género desde la autorrepresentación ficcional del narrador como exitoso autor de comedias. La ironía y los juicios del narrador pulverizan el desarrollo introspectivo de los personajes y entorpecen la relación empática de la lectora con el protagonista, convertido en títere. De particular interés es el tratamiento de un tema habitual en las tablas, el honor, y las reflexiones de la instancia autorial en torno al pundonor como convención teatral y como dolencia social en la España del XVII.

La prudente venganza explora las relaciones intergenéricas entre el teatro y la *novella* y explota los recursos dramáticos en la articulación del relato desde el punto de vista estructural, argumental y estilístico. Asimismo, los paralelos de la novela con *El curioso impertinente* revelan una lectura reflexiva y cuidadosa de las *Novelas ejemplares cervantinas* y de *Don Quijote*.

Guzmán el Bravo concluye el ciclo con un panegírico al conde-duque de Olivares y un homenaje al género caballeresco. La novelita acentúa las tendencias esbozadas en las tres anteriores: la instancia narrativa se hace con el dominio total del relato, incidiendo a cada rato en la ficcionalidad de lo narrado e insistiendo en la naturaleza lúdica del relato; la oralidad, asimismo, se impone como elemento estructurador de la narración. Tras el colorido de las justas y la apostura de Guzmán, se adivina a una lectora

enferma –Marta ciega–, a quien se trata de gratificar a través de la percepción sensorial de las escenas y la complicidad absoluta del narrador.

En definitiva, nuestro estudio reivindica la importancia capital de las *Novelas a Marcia Leonarda* en el desarrollo de la novela moderna, por la sofisticación de sus recursos metafictionales y por la innovadora técnica con que Lope se acerca al género. Nuestra interpretación de las *Novelas a Marcia Leonarda* tiene como eje clave el diálogo del narrador con la lectora: la relación entre el marco de la historia y las cuatro novelas llega a tal grado de interpenetración que el plano diegético resulta en metáfora del nivel extradiegético. El marco, pues, dramatiza el proceso de creación de los cuatro relatos; los relatos, asimismo, devuelven la imagen especular de la interacción entre los interlocutores. El espacio metanarrativo se identifica con el mismo acto performativo del narrar “en voz alta:” la naturaleza y el desarrollo del relato, los personajes, las acciones, son los trazos principales que componen el fascinante retrato de una biografía amorosa, como ya señalara Gonzalo Sobejano: “La constante interposición del narrador entre lo narrado y la narrataria es un aspecto más de la proyección autobiográfica que caracteriza gran parte de la obra de Lope” (486).

Capítulo I: Lo bizantino en *Las fortunas de Diana*

En 1621, en una miscelánea en prosa y verso que reúne bajo el nombre de *La Filomena*, incluye Lope *Las fortunas de Diana*, la primera de las cuatro novelas cortas dedicada a Marcia Leonarda. El mismo título, *La Filomena, con otras diversas Rimas, Prosas y Versos*, revela la naturaleza heterogénea de la obra: un mosaico de diversas formas métricas y variada temática (elegías, epístolas, canciones, églogas, etc.). El Lope maduro, exultante en sus relaciones con Marta de Nevares, no sólo dedica a su amante la novela sino que la introduce en el relato como interlocutora: a ella se dirigen sus famosos *intercolumnios*: exhortaciones, digresiones metaliterarias, “finezas” de amante...

A pesar del carácter misceláneo de *La Filomena*, la disposición en el orden de los elementos resulta muy significativa: la fábula de Progne y Tereo da pie a una “contienda” literaria, presenciada por los dioses del Olimpo y doña Leonor de Pimentel, a quien va dirigida la obra: Bajo el plumaje del “[t]ordo negro y no lustroso” (57), se esconde el académico Pedro Torres-Rámila, feroz detractor de las obras de Lope. El “desafío,” huelga decirlo, se salda con la victoria del ruiseñor sobre el tordo “de pluma Latinosa” (58).³⁷

Tras el triunfo simbólico del Fénix sobre sus detractores, el lector se encuentra con *Las fortunas de Diana*, la primera de sus novelas cortas. Todavía resuenan los ecos

³⁷ Edición de Antonio Carreño en *Lope de Vega: Obras completas*.

de la “voz sonora y diestra” (91) del Fénix tras la condena del tordo al silencio.³⁸ Frente a los académicos “de ciencia llena” (71), que muerden sus obras esgrimiendo la preceptiva neoaristotélica, Lope presenta una novelita enmarcada en una miríada de diversas composiciones poéticas (entre las que se incluyen más de una docena de epístolas), que comulga con esa naturaleza heterogénea y aboga por una prosa abierta a una multiplicidad de discursos, porosa a toda influencia, más allá de la rigidez y el dogmatismo teórico de los neoaristotélicos más ortodoxos. Toda una declaración de intenciones, pues, una obrita dedicada a su querida Marcia –tan lejos del lector académico–, excluyendo al “mísero gramático” (75) de su diálogo con la lectora.

Como hemos mencionado anteriormente, Lope hace una alusión directa a las *Novelas ejemplares* de Cervantes en las primeras páginas de *Las fortunas de Diana*: “y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes” (106). La réplica al autor del *Quijote* no se hace esperar: “Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares ... pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos” (106). Si bien cualquier juicio literario de Lope hacia la obra de Cervantes está deformado por la omnipresente rivalidad

³⁸ En el brevísimo prólogo que acompaña a *La Filomena*, Lope concede a su primera novela corta una importancia notable en la conformación de la obra que dedica a doña Leonor de Pimentel:

[B]usqué por los papeles de los pasados años algunas flores, si este título merecen mis ignorancias, pues sólo por la elección se le atribuyo. Hallé *Las fortunas de Diana*, que lo primero hallé fortunas, y con algunas *Epístolas* familiares y otras diversas *Rimas* escribí en su nombre las fábulas de Filomena y Andrómeda, y formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo. (53)

entre ambos escritores (y su sinceridad, en consecuencia, es discutible), Walter Pabst establece una diferenciación entre la “ejemplaridad cortesana” de Lope y la de Cervantes: aquélla es la de “los hombres que viven en plena vida social acumulan, mediante los sucesivos ‘desengaños’ un caudal de saber y experiencia digno de ser comunicado a otros y publicado, y que puede hallar su precipitado literario en ‘notables sentencias y aforismos’” (266); la ejemplaridad cervantina, por el contrario, se identifica con la del *poeta theologus*, es decir, se deriva de “la ciencia de la que fluyen las palabras del vate” (265). El concepto cervantino de la poesía, según Pabst, se recoge en las palabras del “visionario” licenciado Vidriera:

Respondió que del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número; y así como si no hubiese poetas, no los estimaba; pero que admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía, porque encerraba en sí a todas las ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna y pule, y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla. (*Novelas ejemplares* 264)

Si bien no percibimos con claridad una diferencia substancial entre la ejemplaridad cervantina y la lopesca, tal diferenciación nos parece pertinente dentro del contexto de la rivalidad literaria entre Lope y Cervantes. Lope mismo había percibido el valor y originalidad de las *Novelas ejemplares*, y de la conciencia de la excelencia del rival nace esa íntima necesidad de menoscabar los logros cervantinos en el nuevo género. Creemos que la crítica de Lope a Cervantes, en parte, es una referencia personal, una simple “pulla” dirigida al autor de las *Novelas ejemplares*. La instancia narrativa de las *Novelas*

a *Marcia Leonarda*, Lope ficcional, se autorrepresenta como consumado dramaturgo, afamado poeta, hombre de “plena vida social,” galán versado en las intrigas de la Corte, frente a un Cervantes que sufrió penurias económicas y fracasos profesionales, y que no gozó nunca de los parabienes del público del teatro, poeta desvelado “por la gracia que no quiso dar[le] el cielo” (*Viaje del Parnaso* I, 27). En ese sentido interpretamos la consideración de Pabst: las “notables sentencias y aforismos” cobran mayor crédito si se legitiman en la propia fama y experiencia del hombre de mundo, lo cual opera como argumento de autoridad. Un simple “Es mejor si lo dice Lope,” en suma.

No obstante, en el privilegiar como escritores de novelas a los “hombres científicos o cortesanos,” que “halla[n] en los desengaños notables sentencias y aforismos,” encontramos también una alusión al temple literario de Lope y a su particular fórmula narrativa. Creemos que la constante intromisión del narrador en el ciclo a *Marcia* guarda una estrecha relación con esta afirmación. En sus intervenciones, la instancia autorial emite juicios sobre los personajes y tipifica su comportamiento dentro de una casuística amorosa y social, extrayendo “notables sentencias y aforismos” de lo acontecido y vivido por los protagonistas. Frente a la implicación emocional del narrador de las *Novelas a Marcia Leonarda*, las *Novelas Ejemplares* le resultaban a Lope “demasiado sutiles, demasiado calladas” (recordemos las palabras de Walter Pabst, 262). En las novelas del Fénix, es la instancia narrativa misma quien adoctrina y persuade al lector, quien “halla en los desengaños notables sentencias y aforismos;” en las *Novelas ejemplares*, Cervantes invita a los lectores a deducir la ejemplaridad del relato y a extraer el “sabroso y honesto fruto” de lo leído. Recordemos de nuevo la observación de Vossler

en relación al novelar de Lope: “Éste [Lope] se dirige a espectadores y a oyentes, no a lectores” (176).

Sin duda, la conciencia del rival acompaña constantemente a Lope en su oficio de novelador, y asoma en los momentos más insospechados: Aubrey Bell y Avalle-Arce han señalado las similitudes entre un pasaje de *Las Fortunas de Diana* y otro de *La señora Cornelia*:

Pasó el hombre sin advertir en nada, y ella temerosa y ciega, le ceceó dos veces; volvió el hombre el rostro, y viendo tan buena traza de mujer en casa tan principal, acercóse a ella sin hablarla, con miedo de lo que podía sucederle. Diana le dijo entonces: “¿Es ya hora?” Y él respondió: “Cualquiera es buena.” Entonces, sin advertir en su voz con la engañada imaginación de la que esperaba, le dio el cofre, diciendo “Aguardad a la puerta.” El hombre, conociendo que el recado no venía para él y que la mujer aguardaba a otro, ciego de codicia, se fue huyendo. (*Las fortunas de Diana* 120)

Era la noche entre oscura y la hora de las once; y habiendo andado dos o tres calles, y viéndose solo y que no tenía con quien hablar, determinó volverse a casa, y poniéndolo en efecto, al pasar por una calle que tenía portales sustentados en mármoles, oyó ue de una puerta le ceceaban. La oscuridad de la noche y la que causaban los portales no le dejaban atinar el ceceo. Detúvose un poco, estuvo atento y vió entreabrir una puerta; llegóse a ella y oyó una voz baja que dijo: “¿Sois por ventura Fabio?” Don

Juan, por si o por no, respondió: “Si.” “Pues tomad,” respondieron por dentro, “y ponedlo en cobro, y volved pronto, que importa.” (*La señora Cornelia* 234)

En *Las fortunas de Diana*, se narran las peripecias de Diana, joven dama toledana, enamorada de un íntimo amigo de su hermano, Celio. Tras una serie de encuentros furtivos entre los dos, Diana se queda embarazada y ambos planean la huida juntos. Pero un desafortunado malentendido precipita la salida de Diana y la desesperación de Celio, quien abandona la ciudad en busca de su amante. Diana, entretanto, es acogida por un grupo de pastores y a su cuidado deja al niño de Celio. En hábito de hombre, la protagonista servirá primero a un rico mayoral, a un ilustre duque y luego al mismísimo rey, quien le concederá un importante cargo en las Indias. El reencuentro de los amantes se produce en México, donde Celio se encuentra encarcelado bajo la acusación de haber matado a un hombre. Diana decide embarcarse para España, llevándose a su amante con ella, y solicita el perdón real de Celio. La novela termina con el feliz casamiento de Diana y Celio y el reencuentro con su hijo.

Lope reconoce un obvio parentesco entre experimentos novelísticos anteriores y el relato que ofrece ahora a su lectora: “es verdad que en la *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo ... con todo, es grande la diferencia y más humilde el modo” (103). Ciertamente, encontramos elementos pastoriles y recursos propios de la novela bizantina en *Las fortunas de Diana*, como veremos más adelante. El Fénix escoge una modalidad narrativa –la novela bizantina– que gozaba de gran prestigio entre los teóricos literarios (el mismo Pinciano elogia la novela bizantina y califica la *Historia*

etiópica de “épica en prosa”).³⁹ La técnica narrativa empleada en el relato bizantino: entrelazamiento de historias, suspensión del relato, principio *in medias res*; la descripción de tierras ignotas o exóticas; el suceder de aventuras extraordinarias, naufragios, peligros y reencuentros constituían una fórmula eficaz para provocar la admiración y mantener suspensa la atención del lector.⁴⁰

La novela bizantina, redescubierta por el Humanismo renacentista, respondía al desafío de encontrar una forma de ficción que reuniera “no sólo deleite y moralidad, sino también verdad y ficción, respetando una verosimilitud que empieza a convertirse en precepto universal en las poéticas de la época” (González Rovira 18). La *Historia etiópica* de Heliodoro, y la obra de Aquiles Tacio, en menor medida, fueron ampliamente traducidas e imitadas en toda Europa durante los siglos XVI y XVII. En España, la aparición de numerosos relatos de este tipo (*Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso; la

³⁹ De igual opinión que *El Pinciano (Philosophia Antigua Poetica 221)* se muestra Cervantes con respecto a la “épica en prosa” en el capítulo XLVII del *Quijote* (seguimos la edición de Francisco Rico [1998]):

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lienzos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso. (50)

⁴⁰ Para las características de la novela bizantina, véase Stanislav Zimic (*Cuentos y episodios del Persiles*), quien define la novela como

una historia de amor entre dos jóvenes amantes que por una u otra razón deben salir de casa y emprenden un viaje por tierra y mar, lleno de aventuras extraordinarias, naufragios, separaciones, robos, encuentros inesperados, luchas contra malhechores y contra rivales en el amor, así como una anagnórisis final. Los sufrimientos de los dos amantes tienen comúnmente una feliz conclusión, ya en forma de reunión o de casamiento. Simultáneamente, se narran las experiencias amorosas y las aventuras de otros personajes que los protagonistas encuentran en su continuo peregrinaje. Abundan las discusiones sobre el amor y las descripciones de tierras extrañas, de animales y de plantas, de objetos de arte, etc., que algún personaje ha visto durante su aventura. (16)

Selva de aventuras de Contreras; *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes; *El peregrino en su patria*, de Lope; etc.) evidencia el éxito del género en las letras españolas del Siglo de Oro.

Del relato bizantino escoge Lope la variedad y la sucesión vertiginosa de toda clase de accidentes para entretener y “festejar” a su lectora: una historia de amor, la de Diana y Celio, jalonada de toda suerte de infortunios y trabajos hasta el reencuentro de los amantes. La elección de este género narrativo para la primera de sus novelas cortas conlleva, al menos en parte, medirse con el modelo cervantino: a lo largo de toda su trayectoria literaria, el autor de *Don Quijote* mostró especial predilección por la novela bizantina, experimentando con las convenciones del género no sólo en su obra narrativa (*La Galatea*, *Don Quijote*, las *Novelas ejemplares*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) sino también en el teatro (*Los baños de Argel*, *Los tratos de Argel*).⁴¹

El hecho de que las cuatro novelas fueron publicadas por separado e incluidas en proyectos de mayor magnitud, como *La Filomena* o *La Circe*, arroja cierta ambigüedad a la hora de dilucidar la concepción que Lope tenía de la novela corta. ¿Concibe esta modalidad narrativa como un campo de experimentación para proyectos de mayor envergadura, o bien escribe para dignificar el género y legitimar su autonomía? Creemos que Lope adopta un posicionamiento consciente frente a las novelas cortas del competidor: su incursión esporádica en el género “enflaquece” y desvirtúa de alguna

⁴¹ Para rastrear la experimentación cervantina con las convenciones de la novela bizantina, véanse varios trabajos de Stanislav Zimic: *Los cuentos y las novelas del Quijote*, *Las novelas ejemplares del Quijote* (en especial los artículos dedicados a *El amante liberal* y *La española inglesa*), *El teatro de Cervantes* (específicamente el capítulo dedicado a *Los tratos de Argel*, 139-155) y *Cuentos y episodios del Persiles: de la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*.

manera el intento cervantino de dignificarlo y darle carta de naturaleza. A lo largo de las cuatro novelas cortas dedicadas a Marcia Leonarda, la instancia narrativa se presenta como un afamado autor de comedias y como un elocuente cortesano, a quien le disgusta enormemente la obligación contraída con su lectora de escribir varias novelas cortas. Se aplica a la tarea únicamente para gratificar a su amada, en una suerte de pasatiempo amoroso. Creemos que la constante insistencia en lo opuesto de su “inclinación” para escribir las cuatro novelas cortas, lejos de ser un mero *topos humilitatis*, constituye una referencia manifiesta al prólogo a las *Novelas ejemplares* cervantinas: “A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana” (19).

No obstante, una interpretación exclusivista de las *Novelas a Marcia Leonarda* en el contexto de la archiconocida rivalidad literaria con Cervantes no nos ofrece una visión íntegra y cabal de lo que las cuatro novelas cortas representan. Si bien debemos considerar en todo momento el diálogo intertextual que se establece con Cervantes, las cuatro novelitas no se agotan en el mero apartamiento del modelo propuesto por el autor del *Quijote*.

El narrador ofrenda un relato “a la medida” de su interlocutora, donde la invita a “cambiar,” “quitar” y “poner todo lo que fuera servida” (303).⁴² Desde la primera página, el relato se configura a instancias de la narrataria. Analizaremos cómo Lope se sirve de las convenciones del género bizantino para jugar y divertir a su lectora: el uso y

la parodia de dicho género se combinan dentro de un pacto tácito entre el narrador y Marcia, que tiene como propósito último la gratificación de la lectora. La presunción de su impresionabilidad, su particular sensibilidad, en definitiva, determinarán la forma y el desarrollo del relato.

Tras el primer encuentro entre Diana y Celio, y el cruce de miradas y galanterías entre ambos, el narrador interrumpe por vez primera el relato:

Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de *Celestina*, cuando Calisto le dijo: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.” Y ella responde: “¿En qué, Calisto?” Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces “¿en qué, Calisto?,” que ni había libro de *Celestina*, ni los amores de los dos pasaran adelante. (111-112)⁴³

La comparación entre la escena y el famoso pasaje de *La Celestina* pondera la importancia del primer contacto de los amantes como momento clave del relato y motiva la invocación a Heliodoro por parte del narrador, ante la temida incapacidad de proseguir el relato y narrar lo acontecido a los protagonistas: “Así, ahora en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos o el celebrado autor de la *Leucipe* y el enamorado Clitofonte” (112). Del relato bizantino, admiraban los contemporáneos de

⁴² La cita, aunque tomada de *Guzmán el Bravo*, la última de las cuatro novelas cortas, resume perfectamente la actitud del narrador en todas ellas, y en particular en la que nos ocupa: “Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, adonde le pareciese que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida” (303).

Lope la maestría de su técnica narrativa, como observa López Estrada en el prólogo a la *Historia Etiópica*: “La acumulación de asuntos en un argumento fue motivo para realizar alardes de técnica literaria, que era uno de los valores de esta clase de narraciones que mantenían así en vilo el ánimo del lector” (XLVI-XLVII).

La influencia de lo bizantino en la novelita no acaba en la mera mención a Heliodoro, sino que alcanza a la estructura interna del relato: Celio y Diana se verán separados por los “accidentes de la Fortuna” y la estructura argumental se escindirá en dos focos narrativos (el galán y la dama), con la consiguiente introducción de la suspensión en el relato.

La segunda referencia a Heliodoro se hace eco de esta técnica narrativa, puesto que el narrador se ve obligado a alternar dos tramas paralelas: Diana ha huido de casa y Celio se ha embarcado para las Indias, en su búsqueda de la protagonista. La instancia narrativa se dirige a Marcia y justifica el empleo de la suspensión en el relato en función de las reacciones y afectos de su lectora: “Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Cariclea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera” (157).

La interrupción del relato –no sólo motivado por el *entrelacement* de aventuras, sino también en su vertiente digresiva– se constituye en recurso privilegiado en las *Novelas a Marcia Leonarda* y en elemento nuclear de la poética lopesca del novelar. Rovira se basa en el estudio de Stegmann al hablar de los tipos de interpolaciones

⁴³ De nuevo la alusión al hombre cortesano, que guía y señala al lector la semejanza entre ambos pasajes y extrae una aguda observación del encuentro entre Calisto y Melibea.

presentes en la novela española del XVII: “existen dos tipos de narraciones interpoladas: las que podemos definir como analepsis completivas intradieéticas y los relatos independientes que no guardan relación con la fábula ... se observa [en la novela española] un gusto marcado por esta clase de interpolación de carácter ornamental” (92-93). Lope experimentará radicalmente con este recurso (particularmente en su variante ornamental) en su diálogo con Marcia para influir, sorprender, jugar con su lectora.

Consideremos con atención las características principales de la novela bizantina: “Es un *sine qua non* de las novelas bizantinas –señala Stanislav Zimic– el comienzo *in medias res*” (*Las novelas ejemplares de Cervantes* 48). Ciertamente, no encontramos en *Las fortunas de Diana* este rasgo bizantino: el narrador comienza su relato desde el principio, dando cuenta del origen y estado de los personajes. El comentario dirigido a Marcia que enmarca el inicio del relato (“serviré a vuestra merced con esta [invención], que por lo menos yo sé que no la ha oído, ni es traducida de otra lengua, diciendo así”[107]) pre-anuncia la fórmula de apertura propia de los cuentos de tradición oral (la cursiva es mía): “En la insigne ciudad de Toledo, a quien llaman imperial tan justamente, y lo muestran sus armas, *habia no ha muchos tiempos* dos caballeros de una edad misma ...” (107). El tono conversacional, que recrea el intercambio comunicativo del diálogo con una lectora a quien se pretende gratificar, permite la inclusión de elementos que pertenecen a la comunicación oral. Antes de proseguir con el examen de las convenciones del género bizantino en la novelita, debemos detenernos en el análisis de los *intercolumnios* o incisos narrativos, muy ligados al componente oral presente en el relato, y en los que el narrador discrepa, comenta, enmienda y añade al hilo narrativo, susurrando al oído de su Marta la historia escrita para ella.

El papel de las digresiones y las interpelaciones a la narrataria en las *Novelas a Marcia Leonarda* no ha sido suficientemente destacado como componente fundamental en la estructura orgánica del relato. Varios han sido los críticos –entre ellos Vossler, Lázaro Carreter e Ynduráin– que han subrayado el carácter epistolar u oral de las novelitas, donde lo digresivo se erige como marca retórica esencial en la conformación del discurso. Los comentarios y las interpelaciones a Marcia constituyen la savia del relato y dotan a la narración de una viveza y una expresividad inédita en la época. Estamos de acuerdo con Lázaro Carreter cuando afirma que en las cuatro novelitas nos encontramos con la prosa más auténticamente lopesca, un Fénix “más seguro de sus propias convicciones artísticas, más firme al mantenerlas, más auténtico y seductor por ello” (130). Tan importante es la forma de contar –recordemos a Cipión en el *Coloquio cervantino*– como lo que se cuenta.⁴⁴

En su artículo “La aventura de escribir en las *Novelas a Marcia Leonarda*,” Ángel Loureiro subraya la importancia del supuesto origen oral que Lope atribuye a la novela corta en la configuración de sus novelitas: “En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos ...”(104). Efectivamente, el peso de lo visual y la oralidad del relato nos hace pensar en lo que algunos críticos –incluso Lope mismo– han dado en llamar “comedia en prosa.” El narrador aparece como comentador

⁴⁴ “[L]os cuentos –advierte Cipión– unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos” (*El coloquio de los perros* 304), traduciendo de Cicerón en su *De oratore*: “Duo enim sunt genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto” (LIX, 240)

y recreador de lo relatado. La novela es el mismo acto de lectura, rozando la inmediatez de una conversación.⁴⁵ En consecuencia, la variedad y extensión de los *intercolumnios* responden a un intento de mimetizar textualmente ese encuentro “cara a cara” con un destinatario específico, desafiando la incapacidad del discurso textual frente a la fluida interacción entre los participantes en la comunicación oral.

La mayor parte de los incisos apela directamente a la lectora, haciendo las veces de “marcadores fáticos” que aseguran la comunicación con Marcia y negocian con ella el proceso de gestación del relato. Algunos cumplen la mera función –propia de la comunicación oral– de guiar a la lectora para facilitar el seguimiento de la novela (la cursiva es mía):

Aquí tomaré licencia de disfrazar sus nombres, porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos y accidentes de su fortuna ... Otavio era hijo de una señora viuda, que dél y de una hija que se llamaba Diana, y de quien toma nombre esta novela, estaba tan gloriosa como Latona por Apolo y la Luna ... (107-108)

Otros incisos señalan a la lectora los pasajes o momentos claves del relato, de importancia vital en el desarrollo de la narración: tras el cruce de palabras galantes entre los dos amantes, que dará pie a más encuentros, el narrador exclama: “Así, ahora en estas

⁴⁵ Ynduráin destaca también la oralidad del relato: “De cualquier forma, en la lectura guardan las intervenciones del autor el fresco y vivaz gracejo insinuante de una conversación, parece que oímos aún la voz, o la imaginación presta, inevitablemente, el cuerpo sonoro que piden las palabras. ¿No es el soberano talento de un dramaturgo de naturaleza y de profesión?” (54).

dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos o el celebrado autor de la *Leucipe* y el enamorado Clitofonte” (112).

En otras ocasiones, la voz del narrador se desdobra en los *intercolumnios* y hace explícita la ironía latente en la descripción de las acciones o de los personajes (la letra cursiva es mía): “Celio no los [padres] tenía, y era dotado de grandes virtudes y gracias naturales; *pienso que con esto he dicho que era pobre y no muy estimado de los ricos*” (109); “Sacó una escala de cuerda Celio, que algunas noches había traído para la que tuviese dicha, y alcanzando un palo, *que no sin malicia estaba cerca*, ató en él los cabos y, arrojándole a la ventana, después de haberla prevenido, le dijo que le atravesase en ella” (117). Asimismo, la instancia narrativa censura y opina sobre las acciones de sus propios personajes. En el ejemplo siguiente, el narrador pretende disculpar a una Diana que se ha rendido ante su amante:

Dígame vuestra merced, señora Leonarda, si esto saben hacer y decir los hombres, ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres?
Hácenlas de cera con sus engaños y quiérenlas de piedra con sus desprecios. ¿Qué había de hacer Diana en este atrevimiento? ¿Era Troya Diana, era Cartago o Numancia?. (119)

El valor fático de los incisos revela en numerosos ejemplos el constante juego con la lectora: los mecanismos de construcción del relato se exponen y se comentan como parte del pacto narrador-narrataria: unas veces se invita a Marcia a “pasar” sin leer ciertos elementos del relato, consciente el narrador de la impaciencia de su lectora: “(y vuestra

merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos)” (132); otras veces se anticipa a los posibles reparos de Marcia: “Paréceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa se había de enamorar del disfrazado mozo” (146); “Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que de novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación” (149); “¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela?” (157).

La actitud indulgente y cómplice del narrador se filtra también en estos incisos metanarrativos, especialmente cuando se confronta a la lectora con la preceptiva literaria al uso (la pertinencia de las digresiones al relato, la inclusión de citas cultas en el texto, etc.): “Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas” (159); a propósito de las desgracias de Celio, el narrador recuerda unos versos de Marcial, poeta latino “por quien a vuestra merced le está mejor no saber su lengua” (158); respecto a la ignorancia de algunos, espantados de que, usando vocablos como “tornada,” “se dé a Garcilaso nombre de príncipe de los poetas en España,” el narrador interpela a Marcia: “Pero a vuestra merced, ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?” (159). De la misma manera, un narrador afectuoso y amable bromea sobre la identificación empática de Marcia con los personajes cuando Diana entra a servir al Rey

Católico: “Contenta estará vuestra mercé, señora Leonarda, de la mejoría de nuestro cuento” (168).

Muy numerosos también son los *intercolumnios* que comentan los incidentes del relato y extraen todo tipo de consideraciones generales y enseñanzas sobre lo acontecido a los personajes, ejemplificando comportamientos que se incluyen dentro de una casuística amorosa o social, propia del saber cortesano. La galantería del narrador a Marcia se envuelve en una recomendación para las doncellas jóvenes: “porque es ansia de las doncellas lucir su primera hermosura con la riqueza de las galas; y engañanse en esto como en otras cosas, porque a la frescura de las rosas por la mañana basta el natural rocío ...” (108). Lope censura la “ociosidad” de los primeros años de juventud a propósito del recato de la protagonista en el vestir: “Diana mostraba alegría en la obediencia ... de suerte que ni en misa ni en fiesta pública fue jamás vista de la curiosidad ociosa de tantos mozos, ni hubo en toda la ciudad quien pudiese decir lo que agora de muchas ...” (109); Ante la decisión de Celio de pedir a Diana por mujer ante el juez eclesiástico, exclama el narrador: “Si mirasen a estos fines las doncellas nobles, no darían tan desordenados principios a sus desdichas” (122). Domina el saber práctico y las meditaciones en materia amorosa: “¡Qué poco ha menester la voluntad a quien conciertan las estrellas!” (115); “¡Oh, amor, que de cosas niegas que desees! ¡Bien haya quien te entiende!” (117); “que es amor tan cortesano, que lo que hace por necesidad vende por agradecimiento” (118-119); “Decía Fabio muy bien porque, después de celos averiguados, es infamia amar ... aunque hay hombres que antes de los agravios no aman, sirviéndoles de apetito lo que a otros de aborrecimiento” (136); “amor, dinero y cuidado

dicen que es imposible disimularse: el amor, porque habla con los ojos; el dinero, porque sale al lucimiento de su dueño, y el cuidado, porque se escribe en el semblante del rostro” (151); “como amor está en la sangre, vase presto al corazón” (173). Las intervenciones del narrador en materia amorosa recuerdan la brevedad y el carácter sentencioso del refrán popular, conectando, nuevamente, con el sustrato oral del relato.

Los *intercolumnios* rehúyen las abstracciones filosóficas, las referencias cultas y farragosas, en aras de una comunicación fluida con la lectora. Es abrumador el peso de lo físico, de lo tangible y lo cotidiano en la *Las fortunas de Diana*: abundan las comparaciones y metáforas que presentan un correlato en el mundo más inmediato a Marcia: los protagonistas se declaran su amor una noche, “cual suelen las enamoradas palomas regalar los picos y con arrullos mansos desafiarse” (118); Diana se desmaya tras la llegada de Celio a su recámara (la cursiva es mía): “*Porque a la manera de los que medio despiertos las noches del invierno sienten que llueve*, así Diana, entre el sueño del desmayo y lo despierto de la voluntad, sentía las lágrimas de Celio sobre su rostro” (120); “Diana amaneció en un valle cortado por varias partes de un arroyo que, entre juncos y espadañas, mostraba pedazos de agua, *como si se hubiera quebrado algún espejo*” (128); “Aposentóse el Duque en la corte con la grandeza que a tal príncipe convenía. Iba y venía a palacio, llevando siempre en su coche a Diana, que se convertía *en los ojos de Argos* para ver si por aquellas calles ... parecía Celio ...” (167).

En definitiva, los *intercolumnios* se constituyen en marcas retóricas de lo oral en el relato, y aparecerán también como rasgo característico de las tres novelas restantes, incorporándose a un discurso polifónico conformado, entre otros elementos, por diferentes tradiciones y convenciones literarias. En el caso particular de *Las fortunas de*

Diana, como ya hemos mencionado, la oralidad se une a los elementos de la tradición bizantina presentes en el relato.

Si bien *El Pinciano* aplaudía la elección de espacios lejanos en la articulación de la trama, en aras de la verosimilitud del relato (“Fue prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad de su argumento” [*Philosophia Antigua Poetica* 195]), Lope se acoge a un recurso ya ensayado en *El peregrino en su patria*: sitúa el nudo del relato en lugares conocidos (Nise y Pánfilo sufren toda suerte de vicisitudes sin salir de su patria) y en un espacio temporal muy cercano (se alude a las bodas reales entre Felipe II y Margarita de Austria, celebradas en Valencia en 1599). La localización temporal presenta problemas de interpretación a causa de varios anacronismos que aparecen en la novelita: Diana entra a servir al rey Católico, que se dispone a tomar Granada: el rey Boabdil entrega las llaves del Reino a Isabel y a Fernando el día 2 de enero de 1492, diez meses antes de que Cristóbal Colón pise tierra firme en el Nuevo Mundo. Y, sin embargo, Diana es nombrada gobernadora de las Indias por el propio Fernando el Católico.

Lo que resulta aún más improbable, el narrador concluye su historia asegurando a la narrataria que él mismo se dispone a visitar a Lisena y a Otavio (la madre y el hermano de Diana, respectivamente) para comunicarles la feliz conclusión del suceso. Las referencias temporales que enmarcan el relato (la fórmula inicial “no ha mucho tiempo,” la referencia a la toma de Granada por los Reyes Católicos,⁴⁶ la gobernación de las

⁴⁶ Antonio Carreño conjetura sobre este anacronismo, concluyendo que se trata de un *lapsus mentis* o que “la conquista del reino de Granada” se refiere a la represión de la rebelión morisca en Las Alpujarras (1568-1569) (163).

Indias) son contradictorias. La última alusión temporal desborda incluso los límites ficcionales del relato para colocarse en el nivel del narrador-lectora. Aquél asegura a Marcia la veracidad de lo narrado situándose en el mismo plano que sus personajes: “Que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio” (175).

Con toda probabilidad, dichas contradicciones en el texto serían interpretadas como flagrantes anacronismos desde la perspectiva de la preceptiva aristotélica. No obstante, creemos que el desajuste temporal es intencionado y está motivado por el pacto lúdico entre la instancia narrativa y la lectora, que juega con las convenciones y los elementos que articulan el relato: el anacronismo puede ser un guiño del narrador a una lectora que busca ser seducida a través de la palabra y a quien halaga esta mutua complicidad. Nótese la candidez pueril de Marcia, sugerida por la intervención del narrador, que se complace en el juego con los personajes, acercándolos a la inmediatez del ahora.

Walter Ong, en su ensayo *Psychodynamics of Orality*, describe pormenorizadamente los mecanismos psicodinámicos del acto elocutivo oral: “The oral utterance –explica– vanishes as soon as it is uttered” (39). Esta cualidad de “evanescencia” que distingue la oralidad del texto escrito puede ayudar a comprender cómo estas referencias temporales han de analizarse en relación a los elementos narrativos más próximos; aquéllas se despojan parcialmente de su entidad temporal para operar como “potenciadores” de lo narrado, recurso efectista que apela directamente a la impresionabilidad de la lectora. Como en un cuadro de Tintoretto o Veronés, donde la representación de las escenas bíblicas se enmarca entre columnas, paisajes, formas

arquitectónicas renacentistas, y los personajes se muestran al espectador con el lujo y el colorido de los ropajes de la época, la fórmula de conclusión del relato aviva la imaginación de Marcia y acerca los sucesos a la inmediatez del ahora:

El contento de estos amantes ... vuestra merced, con su grande entendimiento, le figure, pues ya su imaginación se habrá adelantado a exagerársele. Que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio.
(175)

Es muy significativo que Lope haya escogido esta fórmula para finalizar el relato, tras haber exhortado a Marcia a recrear en su imaginación la felicidad de los protagonistas. Es precisamente en este momento, en el que la lectora evoca y actualiza el contenido de los Diana y Celio, donde los personajes precisan de mayor entidad física en la imaginación de Marcia: el narrador la asiste en la tarea y en la emoción, partiendo hacia Toledo para dar nuevas de los dos amantes a su familia.

Otro rasgo que Stanislav Zimic señala como característico del relato bizantino es “el mar de historias” (48), producto del encuentro de los diversos personajes y del consiguiente relato de sus confidencias. Si, en principio, dicho recurso favorece la variedad del relato, su empleo y abuso puede resultar en simple manierismo expresivo: “Toda esta relación de artificiosos narradores y oyentes, desprovista de una convincente, auténtica interacción humana, achacable a una concepción artística superficial, atenta a lo más externo, se ridiculiza también en el episodio de los rivales enamorados ...” (*Novelas*

ejemplares 53).⁴⁷ La interpolación de diversos cuentos e historias en la trama bizantina convierte a los mismos personajes en narradores y oyentes de esos relatos e historias, incorporando, en estructura de caja china, a un lector implícito dentro de la novela bizantina, que se distingue como destinatario ficcional del relato. González Rovira subraya la efectividad del recurso, que “exterioriza los afectos provocados:” “El autor condiciona la reacción del público mediante la actualización narrativa del proceso de recepción mediante la inclusión de un público interno, cuyos ejemplos más destacados son el Cnemón de Heliodoro o los distintos receptores del relato de Periandro” (97).

Ya en *El peregrino en su patria* Lope experimenta radicalmente con este recurso narrativo, donde no sólo los personajes, como receptores del relato, contribuyen a provocar determinadas reacciones en el lector,⁴⁸ sino que el mismo autor, convertido en oyente y espectador de la propia historia narrada y vivida por sus criaturas, se implica anímicamente en lo relatado para influir en el ánimo del espectador. Así se expresa el

⁴⁷ La novela de *Leucipe y Clitofonte* se abre con un encuentro entre extraños: Clitofonte relata a un desconocido todos los trabajos e infortunios por los que los amantes han pasado, ante el deseo del extraño por escuchar la historia: “Do not hold back, I cried, I beg you, by Zeus and by Eros himself! It will give all the more pleasure if your tale is indeed like fiction”(Leucippe and Clitophon 5).

narrador ante las acciones de los personajes, dudoso de la castidad y lealtad de Pánfilo y Finea (la cursiva es mía):

Casi podíamos alabar a nuestros peregrinos de aqueste amor platónico, a lo menos a Nise, pues con tanta castidad la vemos seguir su comenzado propósito. No sé si en este mismo estado se halla Finea, mudada del primero que tenía y amando a Nise; pero como a mí no me toca el disculparla, sino la prosecución de la narración propuesta, para volver a ella sólo digo que me lastima su nuevo pensamiento ... (423)

La “exteriorización de los afectos provocados” se lleva más allá, al plano elocutivo de la instancia autorial y el lector real, recurso que más tarde se constituirá en componente substancial del diálogo con Marcia.⁴⁹ En este sentido, *El peregrino* preanuncia la originalísima fórmula de las *Novelas a Marcia Leonarda*: si reconocimos anteriormente la importancia de la figura de donaire lopesco en el “arte nuevo de hacer novelas,”

⁴⁸ La convención es usada profusamente por Lope en *El peregrino en su patria*, ofreciendo un amplio espectro de variantes. En ocasiones, el narrador describe las reacciones de los oyentes ante la historia escuchada: “Admirados los presentes deste discurso, comenzó un loco de aquellos a dar voces” (341); en otras, la propia instancia narrativa comulga con las emociones experimentadas por los personajes-oyentes (la cursiva es mía): “Admirados estaban, y *con razón*, los que escuchaban a Pánfilo estas razones” (281); incluso los propios personajes que relatan las historias tratan de guiar y determinar los afectos del espectador, incidiendo en lo extraordinario del relato. La protagonista femenina, Nise, relata su propia historia bajo el disfraz de un varón: “Mira qué historia tan inaudita y que tanto encarece el ingenio de una mujer que ama ...” (IV, 363); en otras ocasiones, el protagonista del relato se convierte en oyente de su propia historia: “Atónita se quedó Nise oyendo su nombre y el de su hermano Celio.... Procuró Nise saber muy despacio su historia ...” (352); “cuando el mísero Peregrino acabó de oír la tragedia de su amor, con el acto postrero de su honra.... Admiróse, como era justo, de que su hermana con tanta liviandad hubiese desamparado su casa y seguido un hombre” (260); finalmente, los personajes narradores modifican el curso del relato conforme a las reacciones de los oyentes: “Calló en este tiempo Arsenio, que este nombre tenía aquel devoto padre, porque vio que el Peregrino español se había enternecido con la memoria, por ventura, de estos caballeros” (171-172).

⁴⁹ Ya hemos mencionado el papel de los intercolumnios para ilustrar la intrusión del narrador en los cuatro relatos del ciclo a Marcia.

debemos considerar también la experimentación de nuestro escritor con las técnicas del género bizantino como elemento fundamental –aunque no exclusivo– para entender la configuración de la instancia narrativa y su particular relación con la lectora.

Pero volvamos a los protagonistas de *Las Fortunas de Diana*. Si Zimic señalaba el “mar de historias” como elemento característico de la novela bizantina, Celio y Diana se mueven por un “mar de murmuraciones y envidias,” de sospechas, de conjeturas sobre su origen, y de historias asimismo inventadas por los propios protagonistas para ocultar su verdadera identidad. Diana emplea su astucia para imaginar diferentes historias sobre su origen, concebidas para que los personajes oyentes se inclinen a favorecerla. El donaire de la protagonista admira y divierte al mayoral, que la acoge inmediatamente en su casa: “Preguntóle el mayoral que de dónde era natural, y él le dijo que del Andalucía, pero que el no venir tostado, como el hábito requería, causaba el haber estado mucho tiempo en un bosque donde sólo le daba el sol cuando quería” (146); ante Silveria, la hija del pastor principal, Diana disculpa la ausencia de su tierra y hogar por la “aspereza” de su madrastra: “A todas estas cosas respondía Diana con mucha discreción y prudencia, fingiendo que el haberse casado su padre la había desterrado de su casa, encareciendo la áspera condición de su madrastra” (149-150); ante el Duque, admirado de “la gracia, la destreza y la dulce voz” del pastor, y especialmente interesado en conocer su origen, la protagonista inventa una historia que sugiere su origen noble:

En razón de su patria y padres, que fue en lo que hacía más fuerza, le dijo que la había criado en Sevilla un hombre a quien llamaba padre, y que de dos a dos meses venía a su casa un hombre que le daba dineros y cartas y le encargaba su regalo, de que había tenido sospecha que su padre debía de

ser otro más noble y que vivía lejos de Sevilla. Y así, un día, habiéndole hallado de buen humor, le había dicho que le dijese de quién era hijo, pues ya él sabía que no era suyo; pero que ni en aquella ocasión ni en muchas pudo obligarle con grandes servicios y encarecimientos a que se lo dijese, si bien le traía en palabras de un día en otro, jurándole que sin licencia de aquella persona era imposible. Y que en medio de estas esperanzas se le había muerto de mal, que cuando quiso decírselo no pudo. Y que quedando desamparado, no supo aplicarse a ningún oficio, por más que había deseado intentarlo; y que así, había querido elegir el de pastor y hombre de campo, más por vivir en soledad, hallándose tan triste y sin saber quién era, que no porque entendiese que aquel camino podía en ningún tiempo mejorar su fortuna. (156-157)

La historia logra el efecto esperado: el duque se convence del origen noble del “muchacho” y decide llevarlo consigo: “–En eso te engañaste– le respondió el duque–, porque yo te quiero llevar conmigo y estimarte en lo que mereces” (157).

El relato está poblado de personajes sin rostro que hablan, cuentan, murmuran, dejando un rastro de cuchicheos y murmullos tras los amantes. Inclusive el narrador y la lectora se hacen partícipes de estos rumores en torno a los protagonistas, convirtiéndose en narradores y oyentes ficcionales de la historia de Celio y Diana, y situándose en el nivel intradieгético de los personajes. El narrador parece reconstruir la historia con testimonios de otros narradores o personajes-testigos (la cursiva es mía): “Páreceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa se había de enamorar del disfrazado mozo. *Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por cumplir con*

la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia” (146); *“Pues no ha faltado también quien me ha dicho que, hablándose los dos a solas, los murmuraron y dieron cuenta al Rey, donde le fue forzoso a Diana declararse y ellos quedar corridos”* (175).

Rovira señala como motivo característico del género la presencia en el relato de rumores y calumnias hacia los personajes protagonistas:

Frente a los engaños o voluntarios equívocos justificados por la dignidad del personaje y el fin perseguido, encontramos como uno de los peligros más frecuentes los rumores y las calumnias de otros personajes como medio para deshacerse de la presencia u oposición de los protagonistas, o bien como venganza ante el desdén de alguno de los mismos. (Rovira 122)

El ambiente de la novela, pues, se muestra poco propicio a la sinceridad y a la franqueza entre los personajes: los cien ojos que censuran la amistad de Celio y Otavio,⁵⁰ las lenguas que murmuran en Toledo sobre la huida de Diana;⁵¹ los rumores entre labradores sobre la cuestionable hombría de una Diana disfrazada;⁵² las envidias cortesanías hacia la protagonista, que goza de los favores reales, etc. Las “malas lenguas” y las murmuraciones llegan a adquirir tal peso en el relato que motivan buena parte de las acciones de los personajes: desde la negativa de Diana a que Celio la solicite como esposa ante el juez hasta su decisión de ocultar su identidad bajo las ropas de un

⁵⁰ “Sólo Otavio no se hallaba sin él [Celio], y era tanta su amistad que, comenzando en otros por envidia, acabó en murmuración y no poco disgusto de sus parientes, que se quejaron a Liserna de que en las conversaciones públicas los dejaba en viendo a Celio ...” (109).

⁵¹ “Despertó Feniso a Celio, que ... quedó fuera de sí por largo espacio y, conociendo cuánto le convenía volver por su persona, se vistió aprisa y con turbados pasos y descolorido rostro pasó por todas las partes ... de cuya vista quedaron los que le murmuraban corridos, atribuyendo su tristeza a la amistad que tenía con Otavio, tan conocida de todos” (127).

hombre,⁵³ sin olvidar la decisión del rey de mandar a Diana a las Indias como gobernadora, ante la creciente animosidad de los cortesanos hacia ella; el campo, *locus amoenus*, lugar propicio para el amor y el recreo de los sentidos, se vuelve hostil y amenazante para Diana: “y con más acuerdo esperó el día, atónita del temor que le causaban cerca las voces de algunos animales, y el descompuesto ruido de algunas fuentes de aquellas peñas, siempre mayor en el silencio de la noche” (131); hasta en la tranquilidad del campo parece haber cien ojos que siempre vigilan: “Vuelta en sí Diana y temerosa, pareciéndole o que la seguía su hermano, o que aquél que cantaba le diría por dónde iba, siguió descalza la margen del arroyo, hasta que la oscuridad de la noche le cerró el paso” (131); “De esta manera caminó por tres días al fin de los cuales ... vio lejos un mancebo pastor ... Allí le pareció a Diana que ya todo el mundo sabía la causa por que había dejado la casa de sus padres, y que hasta aquellos pastores venían a reñirla y afearla los amores de Celio” (131).

La protagonista femenina nunca revela su verdadera identidad a lo largo de su peregrinación, puesto que satisfacer la curiosidad de extraños puede resultar en perjuicio de sí misma. Incluso cuando las circunstancias la empujan a confesar su historia y revelar su identidad, Diana permanece muda. Así ocurre en el episodio en el que la hija del

⁵² “Murmuraban los labradores el encogimiento de Diana; y ella, por no ser entendida, dio en hacer del galán con las villanas que venían a visitar a su ama” (150).

⁵³ Si en las novelas bizantinas el motivo más común para la huida de los amantes era la oposición de sus padres al casamiento (en *Leucipe y Clitofonte*, aquél está prometido a su hermanastra; en la *Historia Etiópica*, el padre adoptivo de Cariclea pretende casar a ésta con su sobrino, y la protagonista, una vez descubre su ascendencia real, decide huir con Teágenes para recuperar su identidad), en *Las fortunas de Diana* el único obstáculo es la deshonor y vergüenza que la protagonista no está dispuesta a sufrir si Celio la reclama como esposa. De nuevo, la murmuración y la deshonor familiar juegan un papel esencial en el relato.

mayoral se enamora de ella, disfrazada de mozo, y le declara sus intenciones: “Sintió tanto Diana el ver apasionada a su señora, que mil veces estuvo determinada de decirle que era mujer como ella; pero temiendo que se había de descubrir quién era, de que le había de resultar tanto daño, mostróse agradecida ...” (150).

La reticencia a declarar la verdadera historia se constituye en factor determinante en el desarrollo de los acontecimientos. El patrón del barco en el que Celio se dirige a las Indias siente verdadera curiosidad por el pasado de su melancólico tripulante: “hecha entre los dos grande amistad, comió con él algunas veces, preguntándole en las ocasiones que se ofrecían la causa de su tristeza, aunque Celio se excusó siempre diciendo que por no aumentarla con la memoria de algunos tristes sucesos no se la decía” (140). Sólo después de cierto tiempo, cuando desembarcan en las costas de África para reparar la nave y aprovisionarse, el patrón, “conociendo la tristeza de Celio,” le invita nuevamente a relatar su historia. El amante de Diana, que ha tenido un trato cercano con el capitán durante la travesía, decide hablarle con franqueza: “Él, movido de su piadoso ánimo, le contó quién era, lo que le había sucedido y lo que buscaba, a la traza que suelen ser las narraciones de las comedias, que hay poeta cómico que se lleva de un aliento tres pliegos de un romance” (160). El mismo narrador subraya la ironía de la “confesión a destiempo,” que ha complicado la trama y ha alejado todavía más a los dos amantes:

Celio, conociendo que con el primer papel se le había dado a Diana [un anillo], atravesada la garganta de un fuerte ñudo, apenas pudo ni supo responderle; y más cuando añadió el piloto que si en Sevilla se lo hubiera dicho, no tenía para qué buscar a Diana, porque él sabía infaliblemente que no iba en la armada. (161)

Asimismo, Celio decide confesarle puntualmente toda su historia al virrey de las Indias (en realidad, Diana en disfraz de hombre) porque intuye una sincera simpatía y afición hacia su persona, lo que puede redundar en su beneficio:

Creyendo Celio que el Virrey se le había aficionado, y creyendo la verdad, aunque no la entendía, contóla por extenso toda su historia, desde los amores de Toledo, la ausencia de Diana, lo que él había padecido por buscarla y cómo el hombre que había muerto era el que le había hurtado sus joyas, que por no le querer restituir el diamante, y ser la primera prenda de su amor, vino en tanta desesperación y renovado sus desdichas.
(174)

Incluso el propio narrador se muestra como “desalentado escritor de novelas,” presumiendo el reparo de Marcia en uno de los momentos climáticos de la narración, donde la consecución del reencuentro y anagnórisis de los personajes se dilata, en aras de la verosimilitud:

Pienso, y no debo de engañarme, que vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y desdichas; pero suplico a vuestra merced me diga, si Diana declarara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla? Pues no ha faltado también quien me ha dicho que, hablándose los dos a solas, los murmuraron y dieron cuenta al Rey, donde le fue forzoso a Diana declararse y ellos quedar corridos. (175)

El *tour de force* con la lectora se resuelve en un juego de manos: dos versiones diferentes del relato que contemplan la voz del narrador y la narrataria, co-partícipes en la construcción de significado. Aquél imagina una Diana prudente, que decide encubrir su identidad hasta la resolución del suceso; ésta considera una reacción impulsiva de la protagonista como el desenlace más verosímil del encuentro entre los amantes.

Zimic observa cómo los “manerismos expresivos” de las novelas bizantinas clásicas y contemporáneas, tales como la hiperbolización de la belleza de la heroína, son parodiados por Cervantes en su *Persiles* y en *El amante liberal*: “Cervantes pone las más extravagantes alabanzas en boca de ciertos personajes como reflejo de una momentánea sincera exaltación; de una mera cortesía ... de una exageración impropia o hipócrita, etc., que a veces, muy significativamente, otros personajes censuran” (61).⁵⁴

En *La Fortunas de Diana*, las descripciones o alusiones a la belleza física de la heroína son escasas: sí se recrea el narrador, no obstante, en el lenguaje corporal de la protagonista, que dice lo que “calla la lengua” (110). Así se nos describe a Diana cuando oye a su hermano alabar las virtudes y el carácter de su gran amigo Celio:

⁵⁴ Los ejemplos en las novelas bizantinas clásicas son numerosísimos: En la escena que abre la *Historia Etiópica*, unos bandidos encuentran a Cariclea “sentada sobre una peña, de tan rara y extremada hermosura, que en sola su vista daba muestra de ser alguna diosa” (14); en el Libro III, Calasiris describe la participación de Cariclea en las celebraciones de la ciudad de Delfos en los siguientes términos: “En su siniestra mano traía un arco dorado; colgándole del hombro derecho, un carcaj de saetas. Y en la otra, una antorcha encendida, aunque más resplandor salía de sus ojos que de la antorcha.” (120); tras las festividades delficas, Caricles pregunta a Calasiris: “¿Habéis visto hoy a Cariclea, luz y hermosura de la ciudad de Delfos y mía?”. A lo que el sacerdote responde: “Donoso estáis, señor Caricles –le dije yo–; eso es como si me preguntáseis si la luna es más clara y más hermosa que las otras estrellas” (124); en la novela *Leucipe y Clitofonte*, la ponderación extrema de la belleza de Leucipe basta para reconocerla “‘I have never seen such beauty,’ he replied, ‘only Artemis outdoes her.’/ At this, I leapt up and cried: ‘You are talking about Leucippe!’” (123-124).

Atenta estuvo Lisena y sin responder a Otavio ... pero más lo estuvo Diana que, oyendo tantas alabanzas de Celio, sintió una alteración súbita, que blandamente le desmayaba el corazón y le esforzaba la voluntad ... y por no dar conocimiento de lo que ya le parecía que requería secreto, recogió al corazón las palabras, al alma los deseos y dijo con los colores del rostro lo que calló la lengua. (110)

Cuando los pastores encuentran a Diana “desmayada, descalza y rendida,” afirma el narrador que “admirados quedaron los pastores de ver entre aquellas ramas tal prodigio de hermosura” (137). ¿Se trata de un manierismo expresivo propio de la novela bizantina? En el contexto en el que aparece, la expresión resulta verosímil, por cuanto manifiesta el particular punto de vista de los pastores, acostumbrados a la aspereza del monte y deslumbrados por la belleza cortesana y la indumentaria lujosa de Diana. En el pasaje en el que Diana decide dejar a su hijo al cuidado de los pastores y proseguir su camino en hábito de hombre, el narrador se refiere al aspecto físico de la protagonista dentro de los límites de lo verosímil. Los rasgos asexuados de Diana le permiten pasar desapercibida entre hombres: “Era Diana bien hecha y de alto y proporcionado cuerpo; no tenía el rostro afeminado, con que pareció luego un hermoso mancebo, un nuevo Apolo cuando guardaba los ganados del Rey Admeto” (143). No obstante, la identificación con el dios Apolo remite inmediatamente a la convención bizantina de la ponderación hiperbólica de la belleza femenina, figura que Lope parodia y emplea para admirar y jugar con su lectora. En *Guzmán el Bravo* nos encontramos con una hipérbole similar, aderezada con la previsible apostilla del narrador, que advierte burlescamente a Marcia sobre el exceso hiperbólico del “vocabulario del novelar:”

Tenía David una hija, hermosa como el sol. (Hispanismo cruel, pero de los de la primera clase en el vocabulario del novelar; porque si una mujer fuera como el sol, ¿quién había de mirarla? Las comparaciones, ya sabrá vuestra merced, que no han de ser tan uniformes que pareciesen identidades, y así verá vuestra merced por instantes “blanca como la nieve”, “hidalgo como el Rey”, “más sabio que Salomón” y “más poeta que Homero”). (308)

Muy bizantinos también son los disfraces que adopta Diana para no ser reconocida, cuya identidad femenina pasa desapercibida entre los ropajes de pastor y paje. La mentira y el engaño son motivos característicos del género, como indica Rovira: “En todas las manifestaciones de este género abundan una serie de motivos relacionados con el engaño y los equívocos, especialmente sobre la identidad de los protagonistas” (119). Frente a las murmuraciones de otros personajes sobre su “encogimiento,” Diana se ve obligada a “hacer del galán con las villanas” y a mentir a su señora, quien, ignorante de la verdadera identidad de la protagonista, ha puesto los ojos en el pastor:

Sintió tanto el ver apasionada a su señora, que mil veces estuvo determinada de decirle que era mujer como ella; pero temiendo que se había de descubrir quien era, de que le había resultar tanto daño, mostróse agradecida y aseguróle los celos con decir que se atrevía a las otras y a ella no por el debido respeto de ser su dueño, más que de allí en adelante se enmendaría en todo. (150)

El motivo del engaño toma especial significancia en la novela que nos ocupa, donde el aparentar es vital para la supervivencia de los personajes, víctimas constantes de hablillas y murmuraciones.

Otro recurso narrativo parodiado por Lope es el considerable número de personajes que se enamoran de la pareja protagonista, que no es exclusivo de la narrativa bizantina sino que aparece también en el cuentecillo oral. Cuando refiere el enamoramiento de Silveria al tratar con una Diana disfrazada, el narrador se dirige inmediatamente a Marcia y anticipa sus dudas sobre la verosimilitud de lo relatado:

Paréceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia y sepa que la dicha Silveria tendría hasta diecisiete o dieciocho años, edad que obliga a semejantes pensamientos.

(146)

El narrador se disculpa haciendo un guiño a Marcia, solicitando su paciencia y confesando que desconoce si la historia del relato en este punto es verdadera. La artificiosidad del recurso se cuestiona irónicamente con la fidelidad a la verdad del relato.

En ocasiones, la instancia narrativa se declara incapaz de proseguir y describir puntualmente ciertos pasajes de la narración ante “lo hiperbólico” del suceso: “Así, ahora en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos o el celebrado autor de la Leucipe y el enamorado Clitofonte” (112); “No se puede encarecer con palabras lo que sintió de las que esta carta le dijo a los oídos del alma el enamorado Celio; y así, contenta

y enterneada Diana más de la verdad y llaneza que del artificio del papel, le respondió así ...” (115). Se trata de privilegiar la imaginación de la lectora en la presunción de lo narrado, invitándola a participar activamente en la configuración del relato: “En llegando a Sevilla [Celio] hizo tales diligencias cuales se pueden presumir de un hombre tan enamorado y con tantas obligaciones;” “El contento de estos amantes, cuando descansaron en los brazos de tantas fortunas, vuestra merced, con su grande entendimiento, le figure, pues ya su imaginación se habrá adelantado a exagerársele” (175).

Si la estructura holística de la novelita se articula a instancias de la técnica bizantina, no podemos olvidar tampoco la presencia de elementos propios de la novela pastoril, género de gran raigambre en la obra poética y narrativa de Lope.⁵⁵ Él mismo recuerda a la lectora Marcia los puntos de contacto con los modos novelísticos ensayados por él con anterioridad: “porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo” (103)

Con la publicación en 1559 de *Los siete libros de la Diana*, el género pastoril irrumpe a mediados del siglo XVI en las letras peninsulares “armado de punta en blanco,

⁵⁵ El mismo género pastoril incorpora las convenciones narrativas de la novela bizantina (presentes en *La Diana* de Montemayor y en *La Galatea* de Cervantes), pero hemos preferido considerar los elementos de ambos géneros separadamente por la conveniencia a la hora de analizar la novela corta que nos ocupa.

con toda la perfección de la madurez” (Avalle Arce 13).⁵⁶ El éxito fue inmediato: a finales de la centuria, se habían publicado diecisiete ediciones en castellano, siendo traducida pocos años después al francés, al inglés, al italiano y al alemán (Alborg 528).

Las convenciones de la novela pastoril quedan precisadas por el libro de Montemayor, que sigue fielmente los elementos presentes en la *Arcadia* de Sannazaro. Seguimos a Alborg en la caracterización de la novela bucólica:

[S]e trata de un tipo de novela poética, refinadamente literaria; los pastores –sus protagonistas– no lo son a la manera que llamamos realista, sino cultos y delicados seres idealizados –como en Virgilio y Garcilaso– entregados a devanar sus cuitas de amor, generalmente frustrado o no correspondido; la naturaleza, igualmente idealizada por lo común, es componente capital, más que mero fondo del cuadro; es frecuente la intervención de personajes mitológicos, y premeditada la intención artística de imitar el arte culto de los modelos clásicos; los sentimientos están teñidos de suave y melancólica tristeza, y alienta siempre la misma nostalgia de pretéritas edades áureas, que inspiró la bucólica alejandrina y romana. Debe añadirse, para caracterizar el género, que en general se trata en estos libros de amores honestos; se pretendía crear un medio de amor virtuoso donde encajaran los platónicos ideales de la época, difundidos sobre todo por León Hebreo (no importa que la realidad diaria fuese

⁵⁶ La figura del pastor, no obstante, ha sido un topos literario recurrente en las letras hispánicas, adaptándose a la cambiante realidad y a la sensibilidad de cada época. A este respecto, ver Avalle Arce, *La novela pastoril española*.

bastante menos platónica); y, finalmente, que hay con frecuencia en toda novela pastoril un fondo de suceso real (personajes cortesanos, gentes notables), a veces autobiográfico (como en la poesía bucólica de la época) que intensifica el peculiar lirismo de su prosa. (524)

Los personajes de *Las fortunas de Diana* se mueven en un mundo urbano, poblado de envidias y murmuraciones. En consecuencia, los comportamientos se codifican de acuerdo a un constante aparentar, que responde al propósito último de encajar en el patrón establecido. Los protagonistas recorren estos ambientes como fantasmas de sí mismos, bajo la máscara de una identidad inventada. Únicamente la naturaleza, espacio ajeno a las envidias y al bullicio de la ciudad, es testigo de sus verdaderas motivaciones y sentimientos; así, el narrador se recrea en la desesperación y el recelo de Diana cuando huye de Toledo y se detiene junto a un arroyo, compañero mudo de sus desdichas (volveremos a este pasaje más adelante). Es en ese entorno campestre donde Diana da a luz y deja a su hijo al cuidado de dos pastores, donde Celio se duele desesperado: “Celio, desde que salió de la imperial Toledo, sin más camino que su amor, en el primero monte se quejó a gritos.... en seis días no entró en poblado, pagando los caballos su tristeza, pues de solas yerbas del campo se mantenían” (139).⁵⁷

Obviamente, la dicotomía campo-ciudad se imanta de una especial carga subjetiva: lo aparente frente a lo real, la proyección introspectiva del estado de conciencia de la protagonista en la Naturaleza, frente al mundo externo de las formas y las apariencias; lo pastoril, en definitiva, se constituye en espacio intrínsecamente ligado a la

identidad del personaje. Es precisamente la proyección de la subjetividad del personaje femenino en este ambiente pastoril lo que permite al narrador estrechar el lazo de intimidad con su lectora, en la complicidad de un secreto compartido.⁵⁸ La identificación de lo pastoril como espacio para la expresión más pura del sentimiento amoroso ampara al narrador, que se trasmuta en amante o festejante de la lectora.

Aunque Diana abandona físicamente el espacio pastoril en su búsqueda de Celio, se ha creado un vínculo primordial entre la protagonista y el paisaje natural:⁵⁹ su verdadera identidad, la expresión de sus más íntimos sentimientos afloran a la superficie en los poemas bucólicos que canta a petición de sus señores. Estos incisivos poéticos conforman un todo orgánico en su conjunto, puesto que todos ellos –con una sola excepción– se inscriben dentro de un ciclo de temática pastoril y cumplen una función específica dentro de la novelita, la de comunicar a la lectora las aflicciones y los pensamientos más íntimos de Diana.⁶⁰ A menudo vemos a un Celio (que así se hace llamar Diana disfrazada de hombre) cuya gentil disposición deslumbra a propios y extraños. Su fineza y su donaire son cualidades que se hacen patentes durante el relato y que contribuyen a la buena fortuna de la heroína. El personaje, disfrazado de hombre, venga una afrenta infringida al duque, sirve con devoción al rey y pasa a ocupar un cargo

⁵⁷ Nótese el guiño constante de la instancia narrativa hacia su lectora, con quien bromea sobre el ayuno de Celio y sobre cómo los caballos “pagaron su tristeza,” puesto que se alimentaba de hierbas.

⁵⁸ En este sentido, Avalor Arce subraya la idoneidad del modo novelístico pastoril como cauce para la “revigorización del platonismo” y la “abstracción idealizante del mundo real:” “Ese mundo de los arquetipos perfectos que postula Platón, y que posee una realidad ideal, es el que conforma el microcosmos novelístico de Montemayor” (76).

⁵⁹ En su obra *De los nombres de Cristo*, fray Luis declara: “Porque puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar, pero la fineza del sentir es del campo y de la soledad” (citado en Avalor Arce 23).

de importancia en las Indias. Y, sin embargo, la voz de Diana estaría silenciada de no ser por los recesos líricos donde retoma la palabra y se duele de su fortuna:

Discretos sois, pensamientos,
algo tenéis de adivinos
pues por tan varios caminos
me dijisteis mis tormentos
No daros fe mis intentos
Fue trataros como a extraños
Pues no puede haber engaños
Que más vengzan la razón,
Que pensar que no lo son,
Donde son los daños daños ... (148)

Es el propio narrador quien hace reparar a Marcia en la sinceridad de los versos que canta su personaje: “Esto cantó Diana, que de todo lo que sabía, ninguna cosa era más a propósito de sus disgustos, con tal artificio, que ni por la voz se conociese que era mujer ni por quererla disfrazar se entendiese que lo disimulaba” (149).

El mismo duque ruega a Diana en numerosas ocasiones que le entretenga con canciones de tema pastoril⁶¹, las famosas “selvas,” que ella canta con sentimiento, recordando quizá al hijo que ha dejado al cuidado de los pastores:

⁶⁰ Son archiconocidos los ciclos de romances pastoriles escritos por Lope (Belardo), en los que da expresión artística a sus relaciones con Elena Osorio. El Fénix encontró en este tipo de composiciones poéticas un cauce retórico idóneo como “individual experience elaborated in anonymity” (Trueblood 48).

⁶¹ “Estaban un día haciendo hora para caminar, y mandó el Duque a Diana que le cantase alguna de las ‘Selvas’ que solía ...” (164).

Verdes selvas amorosas,
Oíd otra vez mis quejas,
Que en fe de que fuisteis mudas,
Os quiero contar mis penas
Pues hallo mi compañía
En las soledades vuestras
No os canse ahora el oírlas,
Pues descanso en padecerlas (164)

Es interesante la relación que establece Muñoz Medrano entre el relato oral y los poemas intercalados en las novelitas: si en la recitación oral se incluían versos y poemas, en las escenas climáticas o de gran carga emotiva (véase, por ejemplo, la lucha entre Héctor y Aquiles de *La historia troyana polimétrica*), Lope parece hacerse eco de esta práctica en *Las fortunas de Diana*, donde la protagonista revela su auténtica identidad al lector a través de poemas cantados: “En cuanto a la estructura externa de las *Novelas*, hay que destacar como pieza fundamental la función de la versificación intercalada. Ésta es parte integrante de los relatos que en el cuento oral cumpliría la función de intermediarios líricos, romances, según el modelo de la novela pastoril.”⁶²

No obstante, Lope presume la impaciencia en su lectora ante el uso frecuente de la inclusión de poemas, recurso que identifica como característico del género pastoril, y que parodia en el *intercolumnio* que sucede al siguiente episodio: Diana acaba de entrar al servicio de un rico mayoral, y éste, admirado de que un pastor sepa tocar instrumento tan

cortesano como el láud, ruega a la protagonista que les haga una demostración: ella accede a cantar una glosa. El narrador interpela inmediatamente a su querida lectora: “Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que de novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación” (149).

A pesar de que Lope muestra una especial predilección a lo largo de su obra por el género pastoril –y en particular en la *novella* que nos ocupa– es consciente de que las convenciones de este tipo novelístico se alejan a menudo de la realidad de la vida campestre y el oficio de pastor. Las referencias a esta “artificiosidad” del género se comentan con la lectora a cada rato. La primera humorada lopesca viene a propósito del encuentro entre Diana y los pastores, donde se parodia el idealismo con que éstos son retratados –tan ocupados en cantar y compartir sus penas de amor que no comen–: “Entonces sacó Filis de su zurrón lo que vuestra merced habrá oído que suelen traer en los libros de pastores” (138).⁶³

Si bien la onomástica pastoril se inscribe dentro de la ascendencia clásica, “normativa” del género (Filis, Fabio), Lope muestra su preocupación por la verosimilitud de sus criaturas, siquiera en breves trazos: del pastor Fabio sabemos en un primer momento que es diestro en el canto y en la poesía, convención que respetan los

⁶² “*Las fortunas de Diana* de Lope de Vega: Análisis de los personajes,” *Espéculo*.
www.ucm.es/info/especulo/numero19/diana.html

⁶³ Tanto Diana como Celio se alimentan de hierbas durante su paso por el entorno pastoril: En *La prudente venganza*, Lope se refiere nuevamente a la convención de los libros de pastores: “Ya se llegaba la hora de comer y ponían las mesas, para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión” (241).

personajes de la novela pastoril. Sin embargo, el narrador se apresura a apuntar, un poco más tarde, que Fabio “amaba a lo cortesano” (138). El pastor Laurencio, enamorado de la protagonista, llora sentidamente la marcha de Diana tras su convalecencia. Al punto, el lector reconoce otra manida convención literaria; sin embargo, el narrador menciona, concisa pero muy significativamente, que “con pensamientos de ciudad, había puesto en ella los ojos” (143).

Asimismo, la obviada hospitalidad de los pastores “de novela” queda pulverizada por la rusticidad de Selvagio, el padre de Filis, quien en un primer momento se muestra reacio a acoger a Diana en su casa:

Fuese con los pastores y fue bien recibida, aunque al principio Selvagio, padre de Filis y por ventura tan rústica en aquella edad como su nombre, no estuvo gustoso de tenerla en su casa; pero después, obligado de su hermosura y humildad y por gusto de su hija, mostró algún contento” (139)

Los posibles reparos de la lectora en lo que concierne al disfraz masculino de Diana, cuya constitución física desmiente lo que afirman las ropas, se anticipan una vez más en el encuentro entre el mayoral y la protagonista: “Preguntóle el mayoral que de dónde era natural y él le dijo que del Andalucía, pero que el no venir tostado, como el hábito quería, causaba el haber estado mucho tiempo en un bosque donde sólo le daba el sol cuando quería” (146).

El narrador se muestra consciente en todo momento de la artificiosidad que supone la inclusión de composiciones cantadas en la novelita –particularmente si las interpreta Diana, quien, en hábito de hombre rústico, pretende pasar desapercibida. En un intento de naturalizar y hacer verosímiles los frecuentes recesos líricos, el mayoral descubre el talento musical de Diana de forma totalmente fortuita, cuando la oye cantar mientras ella se ocupa en las tareas pastoriles: “Y viéndole aquella noche murmurar cantando, mientras sacaba algunos calderos de agua de un pozo para hinchir una pila en que bebiese el ganado doméstico, le preguntó si sabía tañer algún instrumento, como suelen de ordinario los pastores andaluces” (146) La sorpresa del mayoral es predecible cuando Diana le responde que toca el laúd para aliviar “algunas tristezas a que era sujeta naturalmente:” “Admirado Lisandro, que así se llamaba el mayoral, de que un pastor tañese un instrumento tan fuera de propósito para el campo, comenzó a mirarle con diferentes ojos” (146). Finalmente, la protagonista canta “con tal artificio, que ni por la voz se conociese que era mujer ni por quererla disfrazar se entendiese que lo disimulaba” (147).

En definitiva, Lope hace uso de dos géneros literarios no solamente privilegiados en los círculos literarios de la época sino de gran popularidad entre los lectores, y explota sus posibilidades, en sus debilidades y aciertos, con el propósito último de gratificar a su lectora. El narrador negocia con Marcia los elementos que van a conformar el hilo narrativo. Ella determina, en última instancia, los recursos de uno y otro género que aparecerán en la novelita. Del género bizantino se escoge la suspensión del relato, el carácter episódico: naufragios, lances de espada, doncellas en “hábito de hombre,”

rumores y murmuraciones que complican la trama y dilatan el reencuentro de los amantes; se ausenta, de otra parte, el principio *in medias res*. En el empleo de los recursos narrativos de la novela pastoril, observamos un considerable esfuerzo por dotar de realismo un género que en esencia idealiza la realidad; se enaltece, no obstante, la figura del pastor como amante-poeta y la idoneidad del paisaje arcádico como proyección del sentimiento amoroso.

A pesar de que Jenaro Talens incide en la importancia del marco como elemento intrínseco al desarrollo de las novelas, sus observaciones censuran ciertos pasajes de *Las fortunas de Diana*:⁶⁴ “Lo inverosímil se expone con detalles realistas y lo intrascendente recibe un peso a menudo insoportable mediante analogías, adiciones y citas” (143); “El ingenio se aplica a detalles insignificantes y pierde eficacia” (145). Ciertamente, el *tempo* narrativo en algunas escenas protagonizadas por Diana discurre lento, casi inmóvil. El narrador se recrea en la descripción minuciosa de las reacciones de la protagonista, como si de un cuadro estático se tratara, mientras en otros pasajes la acción sucede vertiginosa, escuetamente descrita. El protagonismo prácticamente absoluto de Diana, en detrimento del resto de los personajes y del enriquecimiento de la historia con el retrato de otros

⁶⁴ Talens ve en el marco narrativo de las cuatro novelas una evolución, desde el cumplimiento inicial de una teoría programática en *Las fortunas de Diana* hasta el progresivo abandono de dichas reglas y teorías en las novelas restantes, colocándose en su terreno de comediógrafo:

Negarse a sí mismo como novelador para mostrarse como hombre dramático le hace, sin embargo, realizar un *tour de force* ... después de asociar novela y comedia, las disocia en la práctica mediante la escritura de una novela donde la acción no existe. Esa novela cuyo único argumento es el diálogo con Marcia avanza (si no hay desarrollo no hay novela) por el proceso psicológico del narrador frente a su interlocutor. (150-151)

Creemos, no obstante, que las “inverosimilitudes” de la primera novelita no obedecen a “la sumisión de una teoría previa” que lleva a “una novela fallida” (148), sino que se sustentan en el particular horizonte de expectativas de la lectora.

caracteres podría resultar, en principio, contraproducente al desarrollo del relato. Y, sin embargo, constituye un hallazgo narrativo extraordinario, por cuanto se hace eco del diálogo mudo entre los integrantes del acto de lectura y por cuanto constituye una radiografía del temperamento y personalidad de la lectora. Encontramos a Marcia, pues, detrás de la elección de una mujer como heroína del relato y tras la complacencia con la cual Lope recrea algunas escenas en las que se ralentiza el tiempo narrativo y que describen con detalle el estado anímico o de conciencia de la protagonista, sus dudas y aprensiones.

Efectivamente, en *Las fortunas de Diana* abruma el protagonismo absoluto del personaje que da nombre a la novela.⁶⁵ Es ella, con su nobleza de ánimo, arrojo y discreción, quien posibilita el reencuentro de los dos amantes: Celio apenas influye de forma activa en el desenlace, invirtiendo así los roles tradicionalmente asignados al hombre y a la mujer. Significativamente, Diana se constituye en “juez” de su marido al término de la novela: es la figura femenina, como gobernador de las Indias y como amante, la que decidirá la suerte de Celio y la que renovará sus votos con él.⁶⁶

⁶⁵ Es un detalle revelador el hecho de que Lope atribuya la autoría del *Amadís de Gaula* a una “dama portuguesa” en las primeras páginas de *Las fortunas de Diana*: “Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos Esplandianes, Febos, Palmerines, Lisuartes, Florambelos, Esferamundos y el celebrado Amadís, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa” (105). Críticos como Antonio Carreño han señalado que la autoría portuguesa del *Amadís* era “opinión divulgada durante siglos, pero nunca probada; menos aún que fuera su autor una dama” (105). Sin embargo, la enigmática referencia a la dama portuguesa cobra pleno sentido en el contexto del diálogo del narrador con Marcia: es un gesto de complicidad hacia la lectora femenina, lo que nos recuerda, una vez más, que las novelas cortas son un juego de dos.

⁶⁶ El tema de la esposa como juez del marido aparece también en otras obras lopescas (*La hermosa aborrecida*, *El alcalde mayor*, *El juez de su causa*, etc.) (Carreño 175).

La pasividad e indecisión del galán tras haber acordado la huida con Diana acarrea consecuencias fatales para los dos amantes: un Celio pusilánime, incapaz de un buen pretexto para ausentarse de la compañía de Octavio y poder reunirse con Diana a la hora convenida para la huida, obstaculiza los planes de ambos, abandonando a la “Fortuna” el desenlace de los acontecimientos.⁶⁷

Celio, cercado de un temor triste (porque si le dejaba había de enviar algún paje para saber dónde iba, y si le esperaba había de perder la ocasión de sacar a Diana), resolviese a la paciencia y disposición de la fortuna, pareciéndole también que sería bastante disculpa para Diana el no haberse podido apartar de Otavio. (124)

La variopinta galería de personajes se nos presenta en penumbra, únicamente iluminada, como en un golpe de luz, por la relación que les une a la protagonista. Se pincelan ademanes, actitudes, gestos que delatan motivaciones y anhelos, pero insuficientes para conformar un personaje autónomo, de peso en el relato. El enredo central discurre desembarazado de subtramas de peso que retarden significativamente el desenlace, dominando el desarrollo del relato. Todo orbita en torno a la protagonista. Sorprende, pues, la afirmación de Jenaro Talens de que “lo intrascendente recibe un peso a menudo insoportable” en la novelita, puesto que cada uno de los elementos que

⁶⁷ Esta actitud contrasta con la absoluta determinación de Celio para lograr sus fines, quien “remueve cielo y tierra” para preparar por el balcón de Diana y seducirla. El mismo narrador repara en la vehemencia de su personaje, quien personifica la pauta de comportamiento “habitual” de los hombres para con las mujeres: “Dígame vuestra merced, señora Leonarda, si esto saben hacer y decir los hombres, ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres?” (119).

conforman el hilo narrativo del relato se supeditan a la “insignificancia,” a “lo intrascendente” de esos momentos. Las escenas de mayor carga emotiva y afectiva son aquellas en las que el narrador se detiene a describir los sentimientos, las dudas y las reacciones de su protagonista: galanteos, cartas, conversaciones en el balcón; temor y vacilación ante la perseverencia de Celio por consumir la relación; desesperación tras la huida. Son pasajes climáticos en los que el narrador busca una conexión absoluta, una comunicación total con Marcia. El texto se convierte en celebración y festejo de la lectora, evidenciado en numerosos ejemplos: la descripción del recato con que Diana luce sus primeros años busca penetrar en la sensibilidad e impresionabilidad femenina de la lectora. Pura galantería del narrador, en suma:

[P]orque es ansia de las doncellas lucir su primera hermosura con la riqueza de las galas; y engañanse en esto como en otras cosas, porque a la frescura de las rosas por la mañana basta el natural rocío, que cortadas, han menester el artificio del ramillete, donde tan poco duran como después ofenden. (108)

Como mencionamos anteriormente, la mayor parte de los recesos líricos que jalonan el relato cumplen la doble función de comunicar a la lectora el estado anímico de Diana y, una vez transfigurado el narrador en poeta-pastor, de “festejar” a Marcia con un poema amoroso (hasta el punto de “tentar su paciencia” con la continuada suspensión del hilo narrativo).

El intento de comunicación del narrador con Marcia se refleja en la expresividad y la sutileza del lenguaje corporal y gestual de los personajes, particularmente del

personaje femenino. El lenguaje corporal traduce los sentimientos más íntimos de los protagonistas, que encuentran así un correlato físico en todo momento (lágrimas, desmayos, silencios, rostros pálidos, ojos llenos de luz, etc.).⁶⁸. Lope describe a su Diana como si estuviera leyendo el rostro de su interlocutora, presumiendo las mismas reacciones de la lectora que él conoce tan bien:

Desmayóse la turbada doncella. Celio la recibió en los brazos y puso con respeto y honestidad en su cama, donde sirvieron sus propias lágrimas de agua para el desmayo y de fuego para el corazón. Porque a la manera de los que medio despiertos las noches del invierno sienten que llueve, así Diana, entre el sueño del desmayo y lo despierto de la voluntad, sentía las lágrimas de Celio sobre su rostro. (119-120)

Así se nos describen las dudas y titubeos de la heroína en su primer encuentro con Celio:

Reportado Celio de la primera turbación y desmayo, que le había cubierto de dulce sangre el corazón y de alegría los ojos, le dijo tan tiernas, tan suaves, tan enamoradas razones que apenas acertaba Diana a responderle, porque oprimía la lengua la vergüenza y la novedad oscurecía el entendimiento. (120)

⁶⁸ “Atenta estuvo Lisena y sin responder a Otavio, porque conoció que era verdad lo que decía ... pero más lo [atenta] estuvo Diana que, oyendo tantas alabanzas de Celio, sintió una alteración súbita, que blandamente le desmayaba el corazón y le esforzaba la voluntad” (110); “La madre y el hermano entraron a estas voces, y conociendo que faltaba Diana de su casa y de su honra, Lisena *cayó en tierra* y Otavio *sin color*, con turbadas razones, examinaba a los criados” (127); “Otavio, aunque valiente caballero, se desmayó en sus brazos, enternecido de verle con lágrimas en los ojos” (128); “Salió su hermano Otavio, y como ella le viese entre los otros, cubriéndosele el rostro de lágrimas ... pensó rendir el alma” (173); “Diana miraba a Celio y volvía las lágrimas desde los ojos al corazón, llorando sobre él lo que fuera en el rostro a estar más sola” (174).

Lope refiere magistralmente la zozobra y la desesperación de Diana cuando huye del hogar materno, confundida por la desaparición de Celio y desolada por las irreparables consecuencias de la fuga. Temerosa de ser seguida, caminando por el margen del arroyo con los pies descalzos, Diana se desmaya, reposa, espera la luz del día, aterrorizada por los ruidos, las voces, el sonido de las fuentes:

Sentóse un poco, y habiendo bebido y refrescado el pecho de las congojas de tan afligida noche, mientras se descalzaba para pasarle, dijo así:
—¡Ay vanos contentos, con qué verdades os pagáis de las mentiras que nos fingís! ¡Cómo engañáis con tan dulces principios, para cobrar tan breves gustos con tan tristes fines! ¡Ay Celio! ... (128-129)

Abrumada por su presente desgracia, Diana recuerda repentinamente momentos más felices, cuando contempla sus pies sumergidos en el arroyo: “Miró a este tiempo sus mismos pies y, acordándose cuán estimados eran de Celio, enternecida, no pasó el arroyo y llorando se quedó un rato medio dormida al son del agua” (128-129); “Vuelta en sí Diana y temerosa ... siguió descalza la margen del arroyo, y cuando le pareció que estaba más segura ... volviendo a cubrir sus pies caminó poco a poco ... reposó algún espacio, y con más acuerdo esperó el día, atónita del temor que le causaban cerca las voces de algunas animales ...” (131).

Lope se recrea en cada gesto, en cada movimiento de la protagonista femenina. El fervor con el que describe a su personaje no puede entenderse sino en el marco de un juego amoroso:

Tomóle las manos y, viéndoselas tan frías como blancas, porque tuviesen todas las calidades de la nieve; miróla al rostro y viendo tanta belleza y

hermosura en tan mortal desmayo, púsole la cabeza sobre sus faldas, desviándole los cabellos que, ya sin orden, discurrían por él hasta la garganta como libres de quien los ataba y prendía en otro dichoso tiempo: venganza de los ojos a quien habían puesto en su prisión y cárcel. Pues como la cabeza de Diana a una y otra parte se dejase caer tan fácilmente, comenzó la pastora un tierno y lastimoso llanto.... La hermosa Filis entonces ... comenzó a darle lugar con desnudarla, y el villano con traer agua de la fuente que sobre su rostro formaba lágrimas o perlas, pero de tal suerte que las de sus claros ojos parecían finas, y las de la fuente, falsas. (137-138)

Hemos trazado un recorrido por los modos novelísticos que Lope escoge para *Las fortunas de Diana*, analizando el uso que éste hace de ellos, en sus aciertos y debilidades; el empleo de determinados recursos se encuentra íntimamente ligado a las expectativas de la lectora Marcia (protagonismo absoluto de la figura femenina, descripción morosa de sus reacciones y sentimientos, ausencia de subtramas). Finalmente, hemos incidido en la importancia de las digresiones en la construcción del relato, el carácter oral que imprime al texto (con las subsiguientes implicaciones formales) y la función que realiza como canal comunicativo entre el narrador y la lectora. Como resultado, el retrato psicológico de Marcia se nos muestra a través de la palpable ternura e indulgencia del narrador hacia una lectora alejada de los doctos académicos, sensible, impresionable, coqueta, y en muchos momentos, de una candidez infantil. En los próximos capítulos analizaremos el desarrollo de la relación entre el narrador y la lectora a través de las *novellas* publicadas en *La Circe*, desde *La desdicha por la honra* hasta *Guzmán el Bravo*, donde se puede

rastrear, convertido en materia narrativa, el deterioro físico y mental de una Marta de Nevares enferma y ciega: Lope se aplicará con fervor a la tarea de gratificar y lograr una comunicación total con su lectora enferma, con una ternura y un afecto inéditos en las letras españolas.

Capítulo II: *La desdicha por la honra*

El 22 de septiembre de 1623 sale a la luz en Madrid *La Circe*, obra dedicada al conde duque de Olivares, de la noble casa de los Guzmanes. La obra comulga con el carácter misceláneo de *La Filomena*, publicada tres años antes (y en la que se incluye la primera de las cuatro novelitas escritas por Lope de Vega). Junto al extenso poema que da título a la colección, incluye Lope epístolas, églogas, poemas descriptivos y toda suerte de composiciones líricas. En esta mezcla heterogénea aparecen también las tres novelas a Marcia Leonarda (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*). La obra respira la controversia con los culteranistas desde la primera página: los ecos de la polémica con Torres Rámila, siete años después de la publicación de la *Spongia* (1617), todavía se dejan sentir en *La Circe*. En la misma dedicatoria al valido del rey Felipe IV, Lope ofrece “estos versos en la lengua de Castilla que se usaba no ha muchos años” (358) y concibe la redacción de su obra como “servicio de los que estiman la claridad y pureza de nuestra lengua, cuya gramática en algunos ingenios padece fuerza” (360). *La desdicha por la honra* queda enmarcada, pues, dentro de un debate literario. Las tres novelitas aparecen recogidas tras un breve prólogo introductorio, en el cual se presentan huérfanas del componente didáctico que recoge el binomio horaciano, *docere/delectare*: “por si acaso Vuestra Excelencia gustase de divertirse, que lo que cuesta poca atención no suele cansar el entendimiento” (180). La afirmación resulta muy significativa si se pone en perspectiva con la previa incursión de Lope en la novela corta: han pasado tres años desde la publicación de *Las fortunas de Diana*, donde Lope postulaba la ejemplaridad de la novela corta:

Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares [las novelas de Cervantes], como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos. (106)

¿Se propone una nueva poética del arte de novelar, donde se privilegia el entretenimiento sobre la ejemplaridad? Intentaremos responder a esa cuestión en las páginas que siguen.

Walter Pabst ha señalado cómo a partir de 1624, tras la excesiva rigidez con que intenta cumplir su “ideal propio de novela” (acto de escritura que se posiciona “en contra de la propia inclinación y gusto, condiciones y naturaleza ...” [258]), Lope da un giro técnico en *La desdicha por la honra* con el único propósito de divertir al vulgo.⁶⁹ Es interesante la distinción que Pabst establece entre la “ejemplaridad cortesana” de Lope y la cervantina (véase el capítulo dedicado a *Las fortunas de Diana*). No obstante, esta interpretación legítima como poética *de facto* el reparo del narrador hacia las novelas cervantinas: suponer el rígido cumplimiento de dicho ideal programático (el de la “ejemplaridad cortesana”) en la primera de las novelitas, y señalar el “desmarque” de *La desdicha por la honra* de esta doctrina teórica es una afirmación que se presenta un tanto problemática. No encontramos diferencias substanciales entre las dos primeras novelas en cuanto a su componente teórico, aunque es cierto que en *La desdicha por la honra*

⁶⁹ Allí en efecto [en el prólogo a *Las fortunas de Diana*], habló un verdadero doctrinario, que bajo el pretexto de verse obligado a ello, quiso llevar a la práctica un ideal propio de la novela y oscurecer con él la fama del primero y más grande de los novelistas españoles, muerto pocos años antes ... Las ideas estético-literarias de Lope han dejado atrás de nuevo, si hemos de guiarnos por las manifestaciones de su teoría novelística, su agudización erudita. (271-272)

adquiere tal peso el diálogo del narrador con Marcia que el lector queda poco menos que pasmado ante el tremendo despliegue de citas, anécdotas personales, digresiones e interpelaciones del narrador a Marcia. El punto de gravedad se desplaza –como ya ocurriera en la primera novelita, pero ahora con mucha más fuerza– hacia la interacción “muda” entre el narrador y la lectora, que ocurre paralelamente al desarrollo de la historia de Felisardo, el protagonista de *La desdicha por la honra*.⁷⁰ En este sentido, la segunda novelita deviene en metatexto sobre cómo escribir una *novella*. Yarbrow-Bejarano ha destacado este componente metanarrativo, señalando las similitudes entre *La desdicha por la honra* y el famoso *Soneto de repente* de Lope: “The novels are built on the same artifice as Lope’s famous *Soneto de repente*.... Lope brazenly displays himself at work. He takes delight in revealing the mechanics of the form for all to see” (243-244). El tono conversacional marca el ritmo de la prosa, y el narrador se muestra más consciente de los recursos metaficticiales, más juguetón en su diálogo con Marcia.

Las circunstancias enunciativas de *La desdicha por la honra* retoman el marco elocutivo de la primera novelita: la relación íntima entre el narrador y la lectora, y el *tour de force* del que se nutre la narración, que no es otro que el deseo de la lectora de que le escriban una *novella* y la reticencia del narrador a aplicarse a la tarea. El reparo del narrador es ahora mucho mayor, tras la ofrenda de *Las fortunas de Diana* (“Mandóme vuestra merced escribir una novela: envíele *Las fortunas de Diana*” [181]) y la sospecha certera de que, bajo la “capa” del agradecimiento, se esconde una nueva petición:

⁷⁰ Estamos de acuerdo con Walter Pabst cuando afirma que en la segunda novelita nos encontramos con un Lope más consciente de sí mismo: “Aquí habla [en *La desdicha por la honra*], por el contrario, el autor dotado de fuerza creadora, que ha retornado a la sosegada conciencia de sí mismo” (270).

“Volvióme tales agradecimientos, que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento que me manda escribir un libro de ellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia” (181).⁷¹ El intercambio narrador-lectora se codifica en una reveladora imagen: el narrador como prestamista y Marcia como astuta destinataria del préstamo, que pide “mayor cantidad para no pagarlo” (181). Asimismo, la reticencia del narrador se cifra en la imagen de Leandro atravesando el Helesponto, con la llama de su “sacrificio” y la luz de Marcia como únicas guías, sufriendo las “olas” de su “inclinación,” “que haya mayor deleite en mayores estudios” (181).

Ya habíamos mencionado con anterioridad los puntos de contacto entre los cuatro relatos y el estilo epistolar (Wardropper, Vossler, Sobejano). La proximidad entre las *Epístolas familiares* de Guevara y las *Novelas a Marcia Leonarda* se hace patente en las numerosas marcas retóricas que comparten: el texto como respuesta a la petición del destinatario –la fórmula “escrebísme os escriba” (Trueba Lawand 94); el tono confesional; las diferentes expresiones exhortativas que aparecen en ambos textos; la introducción de anécdotas, chistes y cuentecillos; la constante interacción entre el emisor de la epístola y su destinatario.⁷² Como mencionamos anteriormente, el propio Lope

⁷¹ A pesar de que Lope afirma haber sacado las novelitas “de otras muchas escritas a Marcia Leonarda” (180), sitúa *La desdicha por la honra* como inmediatamente posterior a *Las fortunas de Diana*: “Mandome vuestra merced escribir una novela: envíele *Las fortunas de Diana*” (181)

⁷² Reproducimos un pasaje de una epístola de Guevara (dirigida a don Pedro de Acuña) por la proximidad formal a las *Novelas a Marcia Leonarda*:

Pensará Vuestra Señoría en todo su seso que cuán larga fue la carta que me escribió, que tan larga será la respuesta que yo le enviare, y a la verdad no será así, porque soy ya venido en tal edad, que nada me agrada de lo que puedo, ni puedo hacer cosa de las que quiero.... He querido, señor, escrebiros todo esto para que si os respondiere algo breve, me hayáis por escusado y me tengáis por disculpado.

reconoce como característico del género epistolar el estilo digresivo: “Paréntesis ha sido largo –confiesa al Duque de Sessa–, no es de retóricos; pero yo dejé llevar la pluma por el diseño de la verdad a la mejor condición” (*Epistolario* 410).

Cossío, en su introducción a las *Epístolas familiares*, señala la flexibilidad del género para abarcar “toda clase de temas y materias” y la “libertad y facilidad para la expresión” que la epístola ofrecía, con “la mínima exigencia y responsabilidad para la explanación de la doctrina” (XI). “Se prestaba, por otra parte –prosigue Cossío–, a amenidades ingeniosas al escoger interlocutor ausente y propio para el tono que se quería dar a la epístola”(XI). Estas “reflexiones ingeniosas y anécdotas pintorescas” son, según el crítico vallisoletano, lo “más sabroso y original de sus cartas” (XI).

Lope mismo compara el estilo epistolar a un diálogo “con el ausente,” según declara al Duque de Sessa en una carta fechada en noviembre de 1611: “No sé quién decía que las cartas eran oración mental a los ausentes, y decía bien, porque mientras se escribe se piensa en el sujeto a quien se escribe, se habla con él en el entendimiento, en quien se representa al vivo su imagen” (*Epistolario* 79).

La oralidad y la cultura popular (dichos, refranes, cuentecillos de tradición oral) infectan las páginas de *La desdicha por la honra*, en contrapunteo con las citas de las autoridades (Aristóteles, Propercio...) y la cultura escrita. Recordemos la declaración en las primeras páginas de *La desdicha*, a propósito de la nueva poética del novelar: “Porque

Viniendo, pues, al propósito, digo que huelgo mucho en leer vuestras letras, y por otra parte me importuno con vuestras importunidades, porque siempre me venías con demandas incógnitas y me preguntáis cuestiones peregrinas. Enviáisme agora un epitafio antiquísimo que trujo un vuestro amigo de Roma ... (182-184)

ya de cosas altas, ya de humildes ... pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden” (182-183). La *heteroglosia*, según Carmen Rabell, es la nota común en las novelitas de Lope:⁷³

La propuesta de la variedad, a través de la mezcla o inserción de otro género (como forma de deleitar al lector), la coexistencia del discurso clásico con el moderno, así como del lenguaje alto (sentencias clásicas traducidas del griego y del latín) con el vulgar (el castellano, el toscano, los italianismos), confiere una heteroglosia que se desvía del principio aristotélico de la unidad a partir de una preocupación retórica: captar el interés de un público heterogéneo. (58)

En este sentido, Lope se muestra muy cervantino: ¿acaso estará recordando a los personajes de *Don Quijote*?

En *La desdicha por la honra*, Felisardo, un caballero español de virtudes singulares, se embarca para Italia al servicio de un noble. Allí corteja a una dama italiana, a causa de lo cual se verá implicado en una pendencia callejera, cuando el galán rival le increpa y, a juicio de nuestro personaje, ofende su intachable honra con un comentario sobre sus bigotes:

⁷³ En el capítulo introductorio nos referimos a la influencia de la figura de donaire en las obras no dramáticas de Lope (Ynduráin 47) y de la posibilidad de comparar el discurso dialógico de la instancia narrativa con la relación de complementariedad entre el galán y el gracioso loresco: la coexistencia de la cultura oral y la escrita encaja, pues, dentro de esta dicotomía.

– Io non sono discortese; voi sì, che havete per due volte fatto sentir al mondo la bravura de li vostri mostachi. (192)

Tras la contienda, en la que Alejandro, el pretendiente de Silvia, sale malherido, Felisardo logra los favores de la dama. Sin embargo, nuestro héroe abandona repentinamente Sicilia, para embarcarse rumbo a Nápoles, y de allí a Constantinopla, tras conocer el origen morisco de su familia. A pesar de los ruegos del virrey para que vuelva a su servicio, pues “en el nacer no merecen ni desmerecen los hombres, que no está en su mano; en las costumbres, sí, que ser buenas o malas corre por su cuenta” (202), Felisardo persevera en su decisión y encuentra la muerte en su empeño de llevar a la mujer del sultán turco a tierras cristianas, dejando un hijo y a Silvia bañada en lágrimas.

Es un dato relevador que la instancia narrativa se identifique con el Lope-dramaturgo: si al principio de *La desdicha*, como ya hiciera en *Las fortunas de Diana*, confiesa lo opuesto de su temple literario a escribir novelas cortas (“y en esta desconfianza y fuerza que hago a mi inclinación, que halla mayor deleite en mayores estudios, aparece como la luz que guiaba a Leandro, la llama resplandeciente de mi sacrificio [181]),⁷⁴ en esta segunda novelita el narrador legitima su incursión en el nuevo género declarándose autor de comedias y señalando las similitudes del género dramático con la novela corta: “Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte” (183).

⁷⁴ En dicha afirmación encontramos ecos del prólogo a las *Novelas ejemplares* cervantinas: “A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana ...” (19).

Las referencias al arte dramático –y al quehacer del narrador como dramaturgo– son abundantísimas en el texto, como veremos más adelante. Con ello, la instancia narrativa legitima la comparación entre los preceptos de las comedias y las novelas, al mismo tiempo que se desmarca del Cervantes dramaturgo que nunca gozó del favor del público.

Para la segunda de sus novelas cortas, Lope escoge un relato próximo a la novela morisca.⁷⁵ Este género renacentista se caracteriza en su origen por su maurofilia y su visión idealizada de la realidad. Los dos textos fundacionales del género son *Historia del Abencerraje Abindarráez y la hermosa Jarifa* y *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. Lope mostró especial predilección por el tema morisco a lo largo de su obra dramática,⁷⁶ poética y narrativa; escoge el exotismo y la idealización de los sentimientos del género para cantar sus amores con Elena Osorio (el famoso ciclo de poemas del moro Zaide); asimismo, en obras como *El peregrino en su patria*, aparece de nuevo un motivo de raigambre morisca (adaptado a las circunstancias históricas de la España barroca), el del cautivo en tierras turcas (el protagonista Pánfilo de Luján es apresado y llevado a Fez). En *La desdicha por la honra*, Felisardo es un personaje paródico que perece por la “negra honra” y encarna la obsesión por la limpieza de sangre, producto del conflicto de castas.⁷⁷ El personaje traiciona el espíritu conciliador de *El*

⁷⁵ Si bien la estructura formal del relato casa dentro del relato de cautivo y la novela de aventuras bizantina, el tema central de *La desdicha por la honra* está emparentado con los dramas de honor del teatro barroco. En relación al desarrollo del hilo del relato, es muy significativo el hecho de que Felisardo sea un “falso” cautivo: él mismo se embarca para Constantinopla al descubrir su origen morisco, convirtiéndose en “fabricador” de sus infortunios.

⁷⁶ *La villana de Getafe*, *El remedio en la desdicha*, *El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán*, etc.

⁷⁷ A este respecto, es de imprescindible consulta el ensayo de Américo Castro, *De la edad conflictiva*.

Abencerraje, relato que ofrece una solución artística a un problema hondamente arraigado en la sociedad española: “The Abencerraje offers an exemplary solution to a deep-rooted social problem. It is an exhortation to rise above differences of faith and race and embrace a kind of universal brotherhood” (Yarbro Bejarano 102).

El obligado referente cervantino, que Lope tenía muy presente, halla ecos en varios momentos de la narración: desde el punto de vista argumental, el paralelismo más relevante es el triángulo amoroso entre Sultana, Felisardo y Silvia.⁷⁸ Las figuras cervantinas de Zoraida y la sultana convergen en la mujer del sultán Amath, una cristiana cautiva que se enamora perdidamente del protagonista. Si el cautivo cervantino logra llevar a Zoraida a tierras cristianas, Felisardo fracasará en su temerario empeño, hallando la muerte en el intento. La futilidad de sus acciones se subraya con la ambigüedad de intenciones de la gran Sultana, cuyo propósito de regresar a su tierra parece obedecer más a los planes de Felisardo que a un sincero deseo de volver a su patria. Tras la muerte del protagonista, el Turco, que sospecha la verdadera causa por la cual la Sultana ha escapado,⁷⁹ termina perdonándola por amor: “Bien supo Sultana disculparse con solo el deseo de su patria y padres, pues siendo imposible la licencia, no podía de otra suerte el intentar verlos, y el celoso Turco también creerla, porque deseaba abreviar sus enojos, cosa que en los coléricos no da lugar a que las mujeres lo sean” (229-230). El sacrificio de Felisardo se revela estéril, tanto desde el punto de vista de la estructura argumental

⁷⁸ La localización espacial de la novela, entre Sicilia y Constantinopla, coincide con la de *El amante liberal cervantino*: Leonisa y Ricardo, nacidos en Trápana, son secuestrados por una incursión turca en la ciudad.

como desde una perspectiva ideológica o *ejemplar*. Volvemos a la situación inicial de la novela: la Sultana se reconcilia con el Turco, y el narrador no vuelve a mencionar su deseo de convertirse en cristiana, ni se menciona un cambio substancial en su comportamiento. Antes bien, la decapitación de Felisardo se revela como momento epifánico para la “cristiana cautiva”, quien comprende, en ese mismo instante, la insensatez delirante del personaje: “Con esto el Bajá le cortó la cabeza para llevarla al Turco, y halló a Sultana que, cubierta de lágrimas, había mirado el valor y la desdicha de aquel mancebo trágico” (229).

Yarbro-Bejarano compara a nuestro protagonista con el Quijote cervantino, basándose en una cita de Carles Blat, quien considera al personaje de Felisardo como “un agitado demente:”

El Desdichado por la honra y Guzmán el Bravo son dos seres enteléquicos, dos idealistas suprahumanos, dos temerarios, que de sus ciegos empeños o de su colosal potencia física hacen ballesta para dispararse ... a la realización de los más descabellados proyectos ... sin que sus arrebatados destinos logren conmovernos ni por un instante. En la locura de éstos, “agitados dementes,” no hay nada que excite a la simpatía ni a la admiración ... (cit. en Bejarano 250)

El reencuentro con Silvia y con el hijo de ambos, lejos de precipitar el hilo del relato hacia un desenlace feliz, carece de la relevancia argumental que caracteriza este tipo de

⁷⁹ “Mas discurriendo entre varios pensamientos en unas y en otras cosas ... dio en pensar que se había partido la misma noche Felisardo, de quien Sultana decía tanto mal, arguyendo de eso mismo que le quería bien porque es muy ordinario en las mujeres, o por disimular lo que quieren o por engañar a otros” (228).

escenas en el género bizantino: el mismo narrador se siente en la obligación de explicar la absurda y poco convencional decisión de Felisardo:

La causa de no quedarse entonces este infeliz mancebo en Sicilia con su esposa y su hijo, donde se le quedaba el alma, presentando aquella escuadra de galeras con sus propios turcos al Virrey, fue el agradecimiento que debía a Sultana por tantas buenas obras, y el deseo y ánimo que tenía de reducirla a la fe, pues ella lo deseaba, y restituirla a sus padres, que tantas lágrimas habían derramado por ella. (221)

La misma instancia narrativa parece no tomarse en serio a su propia criatura, a quien juzga y condena en cada momento, como veremos con detalle: el reencuentro entre Felisardo y Silvia se enloda de digresiones nimias que rompen el hilo narrativo en el momento climático de la narración e impiden una conexión emocional entre la lectora-oyente y el personaje. Una nueva humorada de Lope hacia Marcia.

Yarbro-Bejarano observa cómo este elemento risible es común a la prosa cervantina y a la lopesca, con particularidades en cada caso:

Like Cervantes, Lope attacks the rigid poses of his contemporaries through laughter. But whereas Cervantes lets his characters betray themselves and one another in novelistic situations, Lope himself deflates their pompous posturing in his role as *figura de donaire*. (252)⁸⁰.

⁸⁰ Estamos de acuerdo con la afirmación de Yarbro-Bejarano, pero con el único *caveat* de que la figura de donaire conforma un personaje más complejo de lo que pudiera parecer en un principio, y no debería identificarse inevitablemente con el elemento paródico o risible.

Si en las novelas cervantinas el acto de lectura es una reflexión individual y privada, donde la complejidad y el espesor psicológico de los personajes retan continuamente al lector y le invitan a extraer “el sabroso y honesto fruto” (*Novelas ejemplares* 18) que las novelas encierran, en *Las novelas a Marcia Leonarda* –y particularmente en *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*– el narrador es demiurgo que mediatiza constantemente lo narrado, convirtiendo a sus personajes en títeres cuyos resortes son movidos por los juicios de la instancia narrativa⁸¹. Lope contempla a sus personajes “levantado en el aire” –citando la famosa teoría

⁸¹ Esta distinción entre ambos autores puede ilustrarse en términos de la interacción entre la oralidad y la forma escrita presentes en los textos de ambos escritores: Cervantes escribe para un lector “desocupado” y “discreto,” presumiendo una interpretación reflexiva e individual, derivada del impacto de la imprenta en la cultura de la época; Lope apela a un espectador oyente, basándose en un contexto regulativo oral, donde el narrador adquiere un dominio absoluto sobre lo relatado, influyendo en el ánimo del oyente y cooperando con un espectador específico (Marcia) en la producción del significado.

valleinclaesca sobre el teatro—,⁸² cuando la estética cervantina los mira “de pie,” y los hace “del mismo barro” que el autor.⁸³

El personaje de Felisardo no puede alcanzar relieve psicológico alguno tras las brutales embestidas del narrador, que ridiculiza su enfermiza obsesión con la honra, caracterizando al personaje como el estereotipo de bravucón español o emitiendo juicios sobre sus acciones a cada momento: “verá vuestra merced el valor de un hombre de nuestra patria, tan necio por su honra que, si lo fuera el fin como el principio, la lástima le cubriera de olvido y la pluma de silencio” (184); “Con esto se embarcó Felisardo, atrevido y desatinado mancebo cuya acción yo no puedo alabar, pues en casa de tan generoso príncipe pudiera estar seguro cuando viniera a España, que en Italia no lo había menester” (204); “Turco, pues, era Felisardo; no lo apruebo” (210); “La causa de no quedarse entonces este infeliz mancebo en Sicilia con su esposa y su hijo ... fue el

⁸² Incluimos un fragmento de la entrevista de Martínez Sierra a Ramón del Valle-Inclán, publicada en el 7 de julio de 1928 en el periódico *ABC* y reproducida por Fernández Almagro en *Vida y literatura de Valle-Inclán*:

Hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en la literatura— se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta.... Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Ésta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sufrido el autor. Y hay una tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, levantado uno en el aire, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro de sus muñecos. (191)

agradecimiento que debía a Sultana por tantas buenas obras” (221); “Tan desdichado fue este miserable mancebo, aunque digno de mejor fortuna” (227). El mismo título de la novelita pre-determina la actuación de Felisardo a lo largo del relato. Augustin Redondo subraya la “falsa ejemplaridad” de la novela, a pesar de que termina trágicamente, puesto que “en las últimas líneas del texto, se vuelve al tema de la comedia” (170).

La representación de comedias por los cautivos en tierras turcas es otro punto de contacto con las obras cervantinas: en *Los baños de Argel*, los cautivos organizan una representación dramática en los baños turcos con motivo de la misa de Pascua.⁸³ El correlato lopesco aparece en la representación, por parte de Felisardo y “otros mancebos, así cautivos como de la expulsión de los moros” (212), de *La fuerza lastimosa*, obra escrita por el propio Lope e incluida en la Segunda parte de sus *Comedias* (1609) (Carreño 212). Con ello, el narrador incide nuevamente en su faceta de exitoso autor de comedias y dueño de la “monarquía cómica,” frente a su rival Cervantes.

Las dos vertientes del género morisco (la novela de frontera y la novela del cautivo) convergen en *La desdicha por la honra*: si al principio de la novela el “héroe” se nos presenta como un “mancebo” criado en Toledo, “de gentil disposición y talle, y no menos virtuosas costumbres y entendimiento” (184), pronto descubrimos que descende de la noble estirpe de los *Abencerrajes* de Granada. Tras conocer su origen, abandona

⁸³ Nuestra afirmación no pretende ser concluyente ni exclusivista: dichos posicionamientos estéticos pueden hallarse en las obras de ambos autores (indudablemente, encontramos elementos satíricos en la obra cervantina y personajes de gran complejidad psicológica en la prosa lopesca). Sin embargo, nos parece una diferencia interesante como tendencias predominantes en las *Novelas ejemplares* cervantinas y en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope (especialmente la segunda y la cuarta novela).

⁸⁴ Para rastrear los episodios paralelos entre *Los baños de Argel* y la comedia lopesca *Los cautivos de Argel*, ver Franco Meregalli, “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*,” *Homenaje a Casaldueño*.

precipitadamente Sicilia para embarcarse hacia Constantinopla, y allí entra al servicio del sultán Amath.

Lope ironiza sobre la arbitrariedad y la sinrazón del conflicto de castas en la España barroca en la misma descripción del protagonista: el narrador nos describe a Felisardo como “no del todo moreno y barbinegro, pero de suerte que parecía español desde el principio de una calle” (189). Su apariencia física corresponde a la imagen del español gallardo y bravucón que tipifica la *Commedia dell’arte*. Sin embargo, el narrador comenta irónicamente cómo el aspecto físico de Felisardo, “moreno, alto y bien puesto de bigotes” le permite transformarse en turco con enorme facilidad: “veníale el hábito como nacido” (210) –comenta el narrador, de manera muy significativa, por cuanto se hace una referencia irónica a sus verdaderos orígenes.⁸⁵ En la figura de Felisardo confluyen dos estereotipos teóricamente contrapuestos –el español y el turco–, que desmitifican la construcción social de las identidades en la España barroca. Augustin Redondo subraya este elemento paródico en *La desdicha por la honra*:

Estamos ante un mundo al revés: el paraíso de los “godos” viene a ser ahora Sicilia, donde, como es bien sabido, todos los habitantes son rubios y blancos, lo que es el mayor de los méritos, mientras que los “godos” españoles no son sino auténticos moros. (170)

Los prejuicios raciales o étnicos se revelan absurdos en una España que conformaba un crisol de culturas y pueblos, y donde la convivencia de tres culturas generó tal grado de

interpenetración cultural y étnica que cualquier representación excluyente de la identidad peninsular se manifiesta insuficiente para aprehender la compleja realidad española. En *La desdicha por la honra*, el protagonista representa la obsesiva preocupación por el linaje que aquejaba a la sociedad española del Barroco. La absurda obcecación de Felisardo le precipita a un final trágico, testarudamente buscado por el personaje. Ofuscado por el honor y afanado en contra de su propia Fortuna, que le es favorable, el protagonista conforma la figura del “antihéroe,” que termina su vida por una causa absurda.

Si bien, como dramaturgo, el mismo Lope escribió numerosas obras teatrales en las que se venga con sangre el honor afrentado, el juicio del narrador hacia su personaje es terminante: su obsesión por la honra constituye la causa de su trágico final. La condena de la venganza sangrienta de un caso de honor aparecerá de nuevo en la siguiente novelita, *La prudente venganza*. Lope expone así su visión sobre el tema por cauces diferentes a los del teatro, donde se exige mayor “efectismo” y dramatismo en el desenlace de la trama, tal y como indica Menéndez Pidal:⁸⁵ “La novela destinada a la lectura privada invitaba a la reflexión condenatoria de una venganza sangrienta, mientras el teatro exigía entregarse a los sentimientos de mayor efectismo” (159-160)

⁸⁵ Es muy significativo el hecho de que Felisardo se enamore de Silvia, una siciliana “rubia y blanca,” quien representa al grupo étnico indoeuropeo frente al semita. La preferencia por la raza caucásica, de la que descende el pueblo godo (tipo mítico del español “puro”) parece incidir nuevamente en el complejo de inferioridad patológico que sufre Felisardo.

⁸⁶ Consideramos muy acertada la observación de Menéndez Pidal, con el único *caveat* de que la venganza sangrienta en las tablas no implica infaliblemente la ausencia de una actitud condenatoria por parte del dramaturgo. Más al contrario, acentúa la sinrazón y el horror de un crimen cometido por pura egolatría: “En sus dramas [de Calderón] los individuos no pueden ver más allá de su limitada visión, y sin embargo con la confianza que engendra la egolatría se engañan y creen que su visión es completa y sus fines claros, pero tropiezan pronto con imprevisibles obstáculos” (Parker 380).

El narrador condena rotundamente la actitud de Felisardo en lo que toca a su honra. De costumbres amables y gentil disposición, veremos al personaje implicado en una absurda contienda por lo que considera un atentado contra su honor, contra la estimación social de su persona:

– Caballero, yo soy español y criado del Virrey; traje estos bigotes de España no para espantar cobardes, sino para adorno de mi persona; la música lleva de las orejas este sentido. (194)

El mismo narrador señala su “mal acondicionamiento en materia de honra,” “cosa que solamente le hacía soberbio” (192). La arrogancia de los españoles en el extranjero era proverbial, hecho del que se hace eco Lope en su caracterización del personaje:

“Felisardo no llevó bien que le hablase en la braveza ni en el cuidado de los bigotes, que aunque no había los estantales que les ponen ahora ... no los traía con descuido, y porque se levantaban con sólo el cuidado de las manos los llamaba ‘los obedientes’” (193);

“Silvia era rubia y blanca, y él no del todo moreno y barbinegro, pero de suerte que parecía español desde el principio de una calle” (189).

La parodia del concepto del honor y de la honra llega a límites caricaturescos en la figura de Felisardo, un auténtico ególatra que deposita su dignidad personal en algo tan disparatado como la “compostura” de sus bigotes. La *Commedia dell’Arte* tipifica esta figura del español petulante en el personaje del capitán Fanfarrón, Giangurgolo (o Matamoros), parodia de los soldados españoles de campaña en Italia. La descripción que ofrece Duchartre sobre el personaje bien puede conformar la caricatura del aspecto físico de Felisardo: “The eyes of Captain Matamoros gleam like steel, his moustache bristles,

and his huge nose and immense sword quiver with rage incessantly, somewhat in the same manner as a peacock's tail during mating season" (120).⁸⁷

El mismo narrador refiere una anécdota, recurriendo de nuevo a la *attestatio rei visae*, que ratifica el estereotipo del caballero español:

[H]abiendo yo escrito *El asalto de Mastrique*, dio el autor que representaba esta comedia el papel de un alférez a un representante de ruin persona; y saliendo yo de oírla, me apartó un hidalgo y dijo muy descolorido que no había sido buen término dar aquel papel a hombre de malas facciones, y que parecía cobarde, siendo su hermano muy valiente y gentil hombre; que mudase el papel, o que me esperaría en lo alto del Prado desde las dos de la tarde hasta las nueve de la noche. (186)

Los *intercolumnios* de esta segunda novelita, mucho más abundantes que en *Las fortunas de Diana*, nacen de esa intimidad creada con la interlocutora. La naturaleza de dichas digresiones es de lo más variada: desde los incisos –o marcas retóricas– que tienen como función principal la de demarcar el texto para asegurar una comunicación fluida con la lectora, hasta la discusión de temas candentes en los círculos literarios de la época, tales como la controversia con los culteranos o la legitimidad de la inclusión de extranjerismos

⁸⁷ Así describe John Rudlin la caracterización del capitán español en la *Commedia dell'Arte*, una mezcla de don Juan, Pizarro y Quijote, "odious but dignified:"

Superimposed as it were on to the Italian comedy was the type of military adventurer, of the Spanish hildago, violent, tyrannical, overbearing and rapacious; a mixture of Don Juan, Pizarro and Don Quixote; at first rather terrible than ridiculous, and growing into a *bona fide* comic figure, into a threadbare and hungry adventurer, a cowardly sonorous fire eater, a Captain Fracassa or Matamoros, only in proportion as the redoubtable kingdom of Phillip II, odious but dignified, turned into the tattered Spain of the 17th century, execrable, but ludicrous. (94)

en la lengua. Sobejano alaba la destreza y la soltura de Lope en el “arte de la digresión:” “el narrador lleva el excuso a un arte de conversación tan hábil que, oyéndole sólo a él, parece que oímos lo pensado, sentido y objetado por su destinataria... la práctica de Lope en sus *Novelas a Marcia Leonarda* llega a una sazón de desenvoltura sólo comparable al arte de Alemán y al de Cervantes (492). Analizaremos estas digresiones en las páginas que siguen.

El narrador guía a Marcia a través del texto en todo momento, señalando las diferentes partes de su discurso y marcando las transiciones: “Con este advertimiento, que a manera de proemio introduce la primera fábula, verá vuestra merced el valor de un hombre de nuestra patria” (184);⁸⁸ llamando la atención sobre las partes y los principales personajes de que se compone la narración: “Habiendo oído Felisardo (que así se ha de llamar este mancebo y como si dijésemos, “el héroe de la novela”) (185); negociando los personajes y elementos que se incluyen en el relato,⁸⁹ o retomando el hilo de la narración

⁸⁸ Este recurso evoca la fórmula teatral de introducción o *introito*: “verá vuestra merced el valor de un hombre de nuestra patria, tan necio por su honra que, si lo fuera el fin como el principio, la lástima le cubriera de olvido y la pluma de silencio. (184). Significativamente, la novelita concluye con unos versos dedicados a Felisardo, a modo de “epitafio o elogio a su desdicha”, que guardan una evidente semejanza con la fórmula de conclusión en el teatro lopesco:

Aquí yace un desdichado,
que de sí mismo nacido,
vivió por desconocido,
murió por desconfiado;
del propio honor engañado,
aunque no sin culpa alguna,
dejó el sol, buscó la luna;
donde se ve que el valor
quiere a fuerza del honor
resistir a la Fortuna. (230-231)

⁸⁹ “Hízose a la vela Silvio Bajá, *si le habemos de llamar así*, dejando en admiración la ciudad, que casi toda asistía en la playa” (221); “Resolviese Fátima (si a vuestra merced le parece que se llame así, pues yo no sé su nombre)” (223); “*Por la puerta que dejé advertida* salió, señora Marcia, la gran Sultana con dos renegados de quien se había fiado, y en hábito de soldado genízaro, que de otra suerte fuera imposible (227) (la cursiva es mía).

con una apelación directa a Marcia, después de que la instancia narrativa refiere una anécdota, una sentencia o un inciso: “Finalmente, señora Marcia ...” (187); “Pues, como digo, y volviendo al cuento” (209); “Quiso nuestro Felisardo (mal dije, pues ya no lo era) agradar a la gran sultana doña María ...” (212). Estas apelaciones demarcativas del discurso funcionan también como elementos metaficcionales, incidiendo constantemente en los mecanismos retóricos que articulan la novelita.

Sobre un nivel estructural más profundo tratan las digresiones que comentan las convenciones literarias que conforman la novelita. El propio narrador, luego de ponderar las virtudes de Felisardo, confiesa haber participado “de su conversación y compañía algunas horas” (185). De nuevo, aparece en *La desdicha por la honra* el narrador-testigo, que legitima lo narrado en primera persona, y la esperada humorada de Lope, que confiesa su yerro de escritor al escribir “historia de tiempos presentes,” lo cual es desaconsejado por Pinciano en su *Philosophia antiqua poetica*: “Mal he hecho en confesar que escribo historia de tiempos presentes, que dicen que es peligro notable, porque en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado por buena intención que tenga” (185).

La presencia y autoridad del narrador se consolidan a lo largo del texto al exponer las convenciones retóricas empleadas para articular el relato: “Por no impedir el curso de este amor habemos llegado aquí sin tomar en la boca a Alejandro, caballero insigne de esta ciudad que voy encubriendo (190). Tras una larga digresión a propósito de la pendencia entre Felisardo y Alejandro, el narrador se disculpa del inciso, presumiendo una reacción negativa de su lectora: “Cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío” (195).

La llaneza y familiaridad con que la instancia narrativa se dirige a su lectora se asemeja a la espontaneidad de una conversación oral, donde los *lapsi linguae* son frecuentes: si en páginas anteriores el narrador afirmaba su intención de encubrir el nombre de la ciudad italiana donde discurre el relato, pronto menciona el lugar –en un guiño juguetón a su lectora–, percatándose inmediatamente de su “error:” “¿Dije ya la ciudad? No importa, que aunque la novela se funda en honra, no vendrá por esto a menos, aunque fuese conocida la persona; y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude” (198).

En otras ocasiones, el narrador reprende cariñosamente a la Marcia Leonarda menos intelectual, que gusta de las peripecias de la acción y que, en cambio, muestra escasa paciencia para las descripciones en la narración que no se relacionan directamente con el desarrollo del cuento:

Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle, no se le dando nada del estado que agora tiene y tuvo esta ciudad insigne [Constantinopla], porque a mujer que tan poca estimación ha hecho de los hombres de su ley, ¿qué se le dará del turco? Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias, y hasta agora yo no he dado en cosmógrafo por no cansar a vuestra merced, que desde su casa al Prado le parece largo el mundo. (208)

Como ya hiciera en algunos pasajes de *Las fortunas de Diana*, el narrador se declara incapaz de proseguir con el hilo del relato –esto es, la descripción del reencuentro entre los dos amantes, Silvia y Felisardo–, por la magnitud del suceso y la intensidad de las

emociones. Pero el chiste llega presto: en este momento climático de la narración, la escena se interrumpe con digresiones triviales, casi burlonas, que producen un efecto humorístico:

Aquí, señora Marcia, ni aun los hipérboles de los versos serían bastantes cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética, aunque la escribiera el autor de las *relaciones de los toros*, quejoso de su fortuna adversa; y tiene muy justa causa, pues le están en tanta obligación los de Zamora, de quien no se acordara este lugar después que se dejaron de cantar los romances del rey don Sancho, la traición de Bellido de Olfos y las tristezas de doña Urraca, que casi llegaron a competir con los de don Álvaro de Luna, que duraran hasta hoy si no se hubiera muerto un cierto poeta de asonantes, que arrendó esta obligación por veinte años a los regidores de la Fortuna. Y ya que nos hemos acordado de Bellido de Olfos, suplico a vuestra merced me diga si conoce algún pariente suyo, que me ha dado cuidado ver que, en siendo un hombre ruin, no le queda pariente en este mundo, y en habiendo procedido virtuosamente o hecho alguna cosa digna de memoria, todos dicen que descienden de él. Y yo conocí un hombre que decía por instantes: “Adán, mi señor,” y podía muy bien, porque esto es lo más cierto, aunque un hombre haya nacido en la Cochinchina, tierra donde dicen que se halló Pedro Ordóñez de Zavallos, natural de Jaén, y convirtió una infanta, bautizando más de doscientas mil personas, e hizo muy bien, y Dios se lo pagará si fue verdad, y si no, no.

(218-220)

La instancia narrativa se disculpa una vez más con su lectora ante la inclusión de semejante inciso, con la excusa de ahorrarle lágrimas a Marcia y evitar la descripción del reencuentro de los amantes:

Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia, y excusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido. Prometo a vuestra merced que me refirió uno de los que se hallaron presentes que en su vida había visto más amorosas razones ni más tiernas lágrimas. (218)

Otra escena climática –la reyerta entre Felisardo y Alejandro– se resuelve de idéntica manera: pareciera que el narrador intentara llevar al límite el juego con las expectativas de Marcia y se complaciera en exasperarla como lectora, implicando sus emociones en una escena de gran intensidad para crear una distancia irónica y alienar a la “espectadora” momentos después, fulminando cualquier tipo de conexión afectiva con los personajes:

Y sacándola con gentil aire y un broquel en la cinta, le hizo conocer que no desdecía de la compostura de los bigotes. Todos los músicos huyeron, que es gente a quien embarazan los instrumentos, por la mayor parte, que no se entiende en todos, y yo he conocido músico que traía tan bien las manos en la espada como en las cuerdas; pero en fin tienen disculpa con que van a guardar los instrumentos, que aventurar aquello con que se gana de comer es extrema ignorancia. (194)

Este recurso está en estrecha relación con la postura estética que asume el narrador para dar vida a los personajes: la lectora es incapaz de sentir empatía alguna por los

protagonistas, no sólo porque el mismo narrador condena la actuación de Felisardo a cada rato, sino también porque se destruye la gradación climática en escenas claves del relato mediante la inclusión de incisos cómicos por su nimiedad.

En la mayoría de las ocasiones, el efecto cómico o contrapuntístico de dichas digresiones se consigue a través del elemento oral y popular: Lope introduce toda suerte de anécdotas, dichos populares, sentencias y cuentecillos orales, que contrastan con las referencias clásicas y las citas de autoridades. El narrador recuerda constantemente a la lectora la naturaleza lúdica del relato y la envuelve en un círculo de familiaridad e intimidad:

Confieso a vuestra merced ingenuamente que hallo nueva la lengua de tiempos a esta parte ... y tan embarazado con no saberla que, por no caer en la vergüenza de decir que no la sé para aprenderla, creo que me ha de suceder lo que a un labrador de muchos años, a quien dijo el cura de su lugar que no le absolvería una cuaresma porque se le había olvidado el credo, sino se le traía de memoria. El viejo, que entre los rústicos hábitos tenía por huésped desde el principio de su vida una generosa vergüenza, valióse de la industria por no decir a nadie que se le enseñase, que a la cuenta tampoco sabía leerle. Vivía un maestro de niños dos casas más arriba de la suya; sentábase a la puerta mañana y tarde, y al salir de la escuela decía con una moneda en las manos: “Niños, ésta tiene quien mejor dijere el credo”. Recitábale cada uno de por sí, y él le oía tantas veces que, ganando opinión de buen cristiano, salió con aprender lo que no sabía. (182)

[Y] yo no hallo en el servir , con ser vida tan miserable, cosa tan áspera como este infalible aforismo: “Si el señor os ama, los criados os aborrecen” (187)

Hallé una vez un librito gracioso, que llaman *Floresta española*, una sentencia que había dicho un cierto conde: “Que Vizcaya era pobre de pan y rica de manzanas”, y tenía puesto a la margen algún hombre de buen gusto cuyo había sido el libro: “Sí, diría”, que me pareció notable donaire. (209)

Y en este lugar me acuerdo de haber leído en una comedia portuguesa tratar un viejo con un amigo suyo de que quería casar su hijo, y diciéndole el otro: “No lo hagáis, que está enamorado de una cortesana”, respondió el viejo: “Ya lo sé, y si intento casarle es porque han reñido y averiguado unos celos, y es buena la ocasión de este enojo para apartarle de ella”. A quien replicó el amigo: “¡Qué poco sabéis de lo que puede una voluntad antigua fundada en trato! Esta es la hora que anda vuestro hijo buscando disculpas a esa mujer para el mismo agravio que le ha hecho. (230)

Las citas clásicas aparecen enmadejadas con este discurso llano, de naturaleza oral: tras mencionar a Aristóteles (“y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles” [184]), el narrador añade una aclaración a la lectora: “Y por si vuestra merced no supiere quién es este hombre, desde hoy quede advertida de que no supo latín,

porque habló en la lengua que le enseñaron sus padres, y pienso que era en Grecia”
(184).⁹⁰

En otro momento se cita a Aristóteles y seguidamente se explica la enseñanza práctica que se extrae de la sentencia. Predomina el tono didáctico, y el narrador se muestra amable e indulgente con una lectora-amante a quien se pretende seducir y complacer con la palabra:

Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno cosa que no le puede suceder, pero por si le sucede, que la quiere más que a sí, dígaes que Aristóteles no lo sintió de esa suerte; y que a vuestra merced le consta que este filósofo era más hombre de bien que Plinio, y que trataba más verdad en sus cosas. (197)

Lope se burla del discurso culto, que privilegia las fuentes clásicas como argumentos de autoridad y que desprecia aquellos razonamientos huérfanos de autor respetado y reconocido:

Y cierto que algunas veces es menos lo que de ellos dijeron que lo que podría decir ahora cualquier moderno; pero dase autoridad a lo que se escribe diciendo: “como dijo el gran Tamorlán,” o “se halla escrito en los Anales de Moscovia, que están en la librería de la universidad del Cairo.” Porque si ello es bueno, ¿qué importa que lo haya dicho en griego o en

⁹⁰ El “inocente” comentario a Marcia es una pulla dirigida a los culteranos y una lanza a favor de la lengua vulgar frente al latín.

castellano? Y si malo y frío, ¿cómo podrá vencer la autoridad al entendimiento? (209)

También se refiere burlescamente a aquellos escritores (como, por ejemplo, fray Antonio de Guevara) que atribuyen “sentencias suyas” a otros autores de prestigio, o citan fuentes apócrifas:

La común fortuna hace mayores las confianzas del remedio y menores los sentimientos de las adversidades, como dijo no sé si era el filósofo Mirtilo, como solía la buena memoria de fray Antonio de Guevara, escritor célebre a quien de aquí y de allí jamás faltó un filósofo para prohiarlo una sentencia suya. (209)

Como ya hiciera en el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope se mofa de los preceptistas aristotélicos más ortodoxos y se permite “perderle el respeto” a Aristóteles:⁹¹

Y en esta parte no puedo dejarme de reír de la difinición que da Aristóteles de la Fortuna; no le faltaba más a este buen hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese dél. Dice, pues, que la buena fortuna es cuando sucede alguna cosa buena y la mala cuando mala. Mire vuestra merced si tengo razón, pues en verdad que lo dijo en el segundo de los *Físicos*, que yo no se lo levanto. Harto mejor lo sintió Plutarco Queroneo,

91

No hay que advertir que pase en el período de un sol, aunque es consejo de Aristóteles porque ya le perdimos el respeto, cuando mezclamos la sentencia trágica a la humildad de la bajeza cómica.
(*Arte nuevo de hacer comedias* 188-192)

diciendo por afrenta que era palabra de mujer decir que ninguno podía
evitar sus hados, sentencia católica, como si él lo fuera, porque los
albedríos son libres para justificar el cielo sus juicios. (217)

Muy abundantes son los paréntesis en los que la instancia narrativa comenta todo tipo de cuestiones referidas a la actualidad literaria de la época: “No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo ... Dejemos de disputar si era culto, si puede o no puede sufrir esta gramática nuestra lengua, que ni vuestra merced es de las que madrugan las cuaresmas al sermón discreto, ni yo de los que se rinden en esta materia por parecerlo ...” (188); la controversia con los culteranos: “que esto de novelas no es versos cultos, y después de haberlo entendido es lo mismo que se pudiera haber dicho con menos y mejores palabras” (198); “Confieso a vuestra merced ingenuamente que hallo nueva la lengua de tiempos a esta parte, que no me atrevo a decir aumentada ni enriquecida” (182); los extranjerismos introducidos en la lengua: “Desagradó a Alejandro sumamente la bachillería de los pies de Felisardo, que más curiosos de lo que fuera justo traían al dueño; y determinado a saber quién era, aunque ya la gentileza bastante lo publicaba, le dio dos *giros* (pienso que en español se llaman ‘vueltas;’ perdone vuestra merced la voz, que pasa esta novela en Italia)” (192); “el cual envió de noche con gran secreto por Mamut Cigala y, llegando en un *caique* (si vuestra merced se acuerda que le dije que era pequeña barca, pero no escuso una palabra turca, como algunos que saben poco griego)” (224); “Creo que aquí vuestra merced me maldice, pues para decir ‘yo no soy descortés, vos sí, que por dos veces habéis hecho sentir al mundo la braveza de vuestros bigotes,’ no había necesidad de hablar tan bajamente la lengua toscana. Pues no tiene razón vuestra merced, que esta lengua es muy dulce y copiosa y digna de toda

estimación” (193); modas en el vestir: “Felisardo no llevó bien que le hablase en la braveza ni en el cuidado de los bigotes, que aunque no había los estantales que les ponen ahora (ya de cuero de ámbar, ya de lo que solía ser fealdad y ahora o los hace más gruesos o los sustenta, que se llama en la botica *Bigotorum duplicatio* ...)” (193); etc. Es el saber “cortesano” que Lope alababa en las primeras páginas de *La fortuna de Diana*. No faltan tampoco diversas consideraciones sobre materia amorosa, si bien aparecen con menos frecuencia que en la primera novela del ciclo a Marcia:⁹² “Sintió Alejandro que estaba en mejor lugar Felisardo, y dándole a los celos, como el verdadero amor nunca tuvo término en el amar, que así lo sintió Propercio, llegó a ser descompostura en su autoridad y modestia” (190); “No quiso el Turco verla [a la Sultana] en cuatro días; pero vencido del amor grande que la tenía, se determinó de perdonarla, que las iras que intervienen amando (como lo siente el *Anfitrión* de Plauto), vuelven los que se aman a mayor amistad y gracia” (229).

El breve análisis de los *intercolumnios* nos revela una instancia narrativa que es atenta lectora de Cervantes, plenamente consciente de algunos hallazgos cervantinos: la conciencia autorial de la permeabilidad de la ficción a otros discursos u otras voces (y particularmente la mezcla de lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito, como recurso para articular un texto heteroglótico); el humor y la ironía como vía para mostrar la compleja y contradictoria naturaleza de lo real. Citamos un pasaje de *El Quijote*, en el cual Sancho relata el cuento de la pastora Torralba, por las similitudes con la interacción muda entre el

⁹² Creemos que la escasez de digresiones sobre tema amoroso está estrechamente relacionada con el tratamiento de los personajes: la lectora no puede sentir ninguna empatía por el galán protagonista, despojado de todo desarrollo psicológico y blanco de los juicios del narrador.

narrador y Marcia. En el famoso episodio en el que amo y escudero pasan la noche entre temores infundados por el ruido de los batanes, se desarrolla un espléndido diálogo entre ambos personajes; en ese momento, Sancho decide contar el célebre cuentecillo:

—Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y estéme vuestra merced atento, que ya comienzo. “Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...” Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino romano, que dice “y el mal, para quien le fuere a buscar,” que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos este donde tantos miedos nos sobresaltan. (212)

Las circunstancias enunciativas del relato de Sancho guardan paralelo con las novelitas lopescas: el relato está dirigido a un destinatario específico (Don Quijote), cuya presencia determina la actualización específica de la narración. El estilo digresivo es obvio en ambos textos. Si Sancho abraza “una oficina de todo lo que se viniere a la pluma” (o, mejor, “a la lengua”), el contrapunto textual lo constituye don Quijote, que “refrena” y corrige la verborrea de Sancho: “—Sigue tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, y del camino que hemos de seguir déjame a mí el cuidado.” Este papel “enmendatorio” corresponde a Marcia en el relato lopesco, si bien el narrador se revela hábil escritor,

perfecto conocedor de la preceptiva neoaristotélica y las convenciones literarias de la época, pero tremendamente burlón y juguetón en su diálogo con Marcia.

Sancho prosigue con su narración y relata el cuento como testigo de primera mano, provocando la inmediata objeción de don Quijote:

– Así que, señor mío de mi ánima –prosiguió Sancho–, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes , que parece que ahora la veo.

–Luego ¿conocístela tú? –dijo don Quijote.

–No la conocí yo –respondió Sancho–, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo. (213)

Lope emplea burlonamente en varias ocasiones la misma figura retórica de *attestatio rei visae*, asegurando con ello la veracidad de lo narrado: “y yo participé de su conversación y compañía algunas horas” (185), afirma, refiriéndose al protagonista de *La desdicha por la honra*.⁹³

Las apostillas de don Quijote al cuento de Sancho no sólo se refieren a cuestiones metaficcionales (técnica, verosimilitud, ejemplaridad del relato) sino que tratan de

⁹³ A la luz de la afirmación de Sancho (“y yo participé de su conversación y compañía algunas horas”), la fórmula de conclusión de *Las fortunas de Diana*, muy cuestionada por anacrónica e inverosímil, toma otros matices: “El contento de estos amantes, cuando descansaron en los brazos de tantas fortunas, vuestra merced, con su grande entendimiento, le figure ... que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio” (175).

enmarcar las acciones del cuento dentro de “verdades universales” sobre casuística amorosa:

– Así que, yendo días y viniendo días, el diablo, que no duerme y que todo lo añasca, hizo de manera, que el amor que el pastor tenía a la pastora se volviese en omecillo y mala voluntad; y la causa fue, según malas lenguas, una cierta cantidad de celillos que ella le dio, tales, que pasaban de la raya y llegaban a lo vedado; y fue tanto lo que el pastor la aborreció de allí adelante, que, por no verla, se quiso ausentar de aquella tierra e irse donde sus ojos no la viesan jamás. La Torralba, que se vio desdeñada del Lope, luego le quiso bien, mas que nunca le había querido.

– Ésa es natural condición de mujeres –dijo don Quijote–, desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece. Pasa adelante, Sancho. (214)

Lope muestra especial predilección por este tipo de incisos, que revelan su maestría en el “saber cortesano” y contribuyen a crear un círculo de intimidad con la lectora Marcia:

Fue grande la alegría de Vostán y consolándola con la mayor decencia que pudo, la llevó a palacio. No quiso el Turco verla en cuatro días; pero vencido del amor grande que la tenía, se determinó de perdonarla, que las iras que intervienen amando (como lo siente el *Anfitrión* de Plauto), vuelven los que se aman a mayor amistad y gracia. (*La desdicha por la honra* 229)

Asimismo, la naturaleza dialógica del ciclo a Marcia Leonarda también presenta una sorprendente semejanza con la concepción del *Coloquio de los perros*: la conversación entre Cipión y Berganza funciona como marco narrativo y espacio metatextual donde se

comenta y enmienda el relato; el narrador y el receptor son al mismo tiempo personajes de la novela, donde “Cipión es el receptor de la historia y el primer crítico de Berganza. Organiza y modula el relato, administra su tiempo, su economía, unifica sus significaciones y deduce la enseñanza pertinente a cada caso” (Rico 542). En este sentido, el ciclo de novelas a Marcia Leonarda pudieran conformar la reelaboración e interpretación lopesca de las innovaciones cervantinas en el nuevo género.

Una “oficina de cuanto se viniere a la pluma,” define de esta manera Lope a este nuevo “género de escritura,” donde se privilegia el tono conversacional y se exponen al lector los mecanismos retóricos y las convenciones literarias que articulan el relato. La recreación del acto de escritura a través del diálogo mudo con la amante-lectora conforma una reflexión metaliteraria sobre las influencias y la naturaleza del nuevo género, cuya sofisticación es comparable a las mejores páginas cervantinas.

Capítulo III: El dramaturgo como novelador: *La prudente venganza*

La tercera de las *Novelas a Marcia Leonarda* repite el marco elocutivo desarrollado en las dos anteriores: el narrador exhorta con vehemencia a la lectora y expresa su reticencia a escribir una novela por lo contrario a su inclinación (de nuevo, la referencia velada al prólogo de las *Novelas ejemplares*): “que como cada escritor tiene su genio particular a que se aplica el mío no debe de ser este, aunque a muchos se lo parezca” (235); “advirtiendo primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela que tengo de ser por fuerza trágico, cosa más adversa a quien tiene como yo tan cerca a Júpiter” (236). Solicita, una vez más, el agradecimiento de la lectora, pues “lo que se hace por el gusto propio se merece menos que en forzarle” (236), y requiere su atención con una fórmula oral que recuerda el introito teatral: “Oiga la poca dicha de una mujer casada, en tiempo menos riguroso, pues Dios la puso en estado que no tienen que temer cuando tuviera condición para tales peligros” (236). A pesar de que la instancia narrativa advierte del final trágico en el mismo título de la novela, el narrador no hace mención ninguna a la *prudente venganza* que tendrá lugar en el relato; la perspectiva elegida pretende atraer la atención de Marcia: “la poca dicha de una mujer casada” apela a la identificación de la lectora con la protagonista femenina, a una experiencia o vivencia compartida entre el

personaje y la alocutaria:⁹⁴ Se preanuncia, una vez más, la subordinación del relato al contexto amoroso en el que se produce.

La trama central discurre en Sevilla. Lisardo, enamorado de Laura, debe exiliarse tras una desafortunada pendencia callejera. La dama le guarda la ausencia hasta que, desengañada por las falsas nuevas de que Lisardo se ha desposado en Méjico, se casa con otro pretendiente “no de tan gallarda persona pero de más juicio, años y opinión constante, rico y lustroso de familia” (257). El galán vuelve y retoma las conversaciones con Laura, a pesar de su condición de casada. Al enterarse el marido de la infidelidad, planea cuidadosamente una “venganza muda:” su esposa muere asesinada a manos de un esclavo pagado por él mismo y ahoga a Lisardo dos años más tarde, mientras se encontraba nadando en el río.

Ya hemos mencionado en capítulos anteriores las relaciones que la instancia narrativa establece entre novela y comedia,⁹⁵ y cómo su autorrepresentación ficcional incide repetidamente en su faceta de exitoso autor dramático. Examinamos también el papel de los *intercolumnios* como contrapunto irónico, reflexión metaficcional, diálogo amoroso, orquestador de un espectáculo dirigido a “oyentes, no a lectores” (Vossler 176). No en vano exclama Ynduráin, a propósito del Lope de las *Novelas*: “¿No es el soberano talento de un dramaturgo de naturaleza y profesión?” (54).

⁹⁴ Ya hemos mencionado en el capítulo introductorio la desafortunada experiencia de Marta de Nevaes con el matrimonio.

⁹⁵ “[M]e veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias ... serviré a vuestra merced con ésta ...” (*Las fortunas de Diana* 107); “Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte” (*La desdicha por la honra* 183).

De las cuatro novelitas del ciclo dedicado a Marcia Leonarda, es en *La prudente venganza* donde las relaciones entre el género dramático y la novela corta se revelan más fecundas, y donde Lope experimenta más radicalmente con las posibilidades que la “corporeidad” del espacio escénico brinda al nuevo género narrativo. Esa “fisicidad” del género dramático está íntimamente ligado al recurso retórico de la *enargeia* (*evidentia*),⁹⁶ que presenta al espectador lo relatado como si estuviera sucediendo delante de sus propios ojos (*sub oculos subiectio*). El propósito último de la instancia narrativa – el “festejo” de la lectora– se vincula íntimamente con los efectos de la *enargeia* sobre el espectador: el narrador establece una relación particular con lo representado, guiando la participación perceptiva, emocional y cognitiva del público (Lunde 74). “*Enargeia* – observa Lunde– amounts to visual clarity, immediacy and strong emotional appeal, whilst what is represented verbally acquires, as it were, ‘its own reality’ (becomes self-evident) in the minds of both speaker and audience” (50).

El armazón constructivo de *La prudente venganza* gira en torno a la capacidad de actualizar y representar virtualmente lo relatado en la imaginación de Marcia, sin mediación inicial por parte del narrador:⁹⁷ las intervenciones directas de los personajes a través del diálogo, la correspondencia epistolar, el monólogo, los incisos líricos o el

⁹⁶ Para una breve arqueología del término en los manuales retóricos medievales, ver Inngun Lunde, “Rhetorical Enargeia and Linguistic Pragmatics.” El concepto de *enargeia* aparece ya en Quintiliano: “Illa vero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partis; quem locum proximo libro subiecimus evidentiae” ‘La figura de la cual afirma Cicerón que “dispone las cosas delante de los ojos” no sólo se limita a mencionar una cosa como hecha, sino que se acompaña de la representación de cómo fue hecha, y no de manera general, sino con todo detalle; en el último libro la clasifiqué bajo la categoría de *evidentia*’ (*Institutio Oratoria* IX, 2, 40).

⁹⁷ La instancia narrativa evita mediar en la reproducción directa de las intervenciones de los personajes para, posteriormente, comentar y valorar lo representado a los ojos del espectador.

discurso indirecto libre tienen un peso abrumador en la novela, hasta el punto de amenazar potencialmente los principios formales de la novela corta y desintegrar el discurso narrativo.⁹⁸ Nos encontramos con un auténtico mosaico de voces que orbitan en torno al enredo amoroso.

La novelita se sostiene principalmente sobre la naturaleza dramática y el papel del narrador como autor escénico, comentador irónico de lo relatado; en torno a estos dos centros gravitatorios, encontramos una compleja y heterogénea red de elementos discursivos, que analizaremos en las páginas siguientes:

- Los *intercolumnios*: El carácter oral y el tono conversacional del diálogo entre el narrador y la lectora: las similitudes con el discurso epistolar;
- Lo biográfico como fuente de creación y reelaboración en el texto literario;
- El diálogo intertextual con *El curioso impertinente* cervantino;
- Los paralelos formales con la *Comedia nueva* y la parodia de las convenciones de otros géneros literarios (novela pastoril, discurso homilético o “sermonario,” etc.)

Esta pluralidad de voces tienen como eje integrador el diálogo amoroso con la lectora; el virtuosismo de Lope ha logrado dotar de unidad artística un material heterogéneo y caótico a priori, que se articula sobre la interacción con la lectora.⁹⁹ El diálogo contiene y

⁹⁸ Ver Florence Yudin, “The *Novela Corta* as Comedia: Lope’s *Las Fortunas de Diana*,” donde se compara al autor escénico con la instancia narrativa del relato y se destaca cómo las novelas de Lope socavan los principios de verosimilitud y “ejemplaridad” del nuevo género.

⁹⁹ El arte de novelar lopesco parte de los mismo principios de su teatro: su capacidad sincrética se dirige a buscar la “multiplicidad de planos,” reflejo de la “heterogeneidad del auditorio”: “No sólo convive la acción elevada del galán con la ‘voz de cotidianidad’ del gracioso, sino la lírica tradicional, folklore cuentecillos, con citas cultas, versos latinos, referencias mitológicas y clásicas, elevación culterana en una pluralidad estrófica enriquecedora, dentro del corsé fijo de una duración pactada” (Díez Borque 99).

determina a la novela, la novela a su vez devuelve la imagen especular de la interacción entre los dos amantes (narrador y narrataria).

EL AUTOR ESCÉNICO, NARRADOR

El narrador se dispone a presentar a Marcia un verdadero espectáculo teatral y a hacer de comentarista de lo “presenciado”. Ambos comparten un caudal de vivencias que se superpone, se identifica, se transmuta y se interrelaciona íntimamente con lo narrado, una suerte de *supratexto* en constante tensión con el relato, actualizado por el pacto tácito entre el narrador y la lectora.

A pesar de que el título de la novela anuncia la imantación de la trama hacia un final trágico, como observa la propia instancia narrativa: “Advirtiéndolo primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico, cosa más adversa en quien tiene como yo tan cerca a Júpiter” (236), y aunque el relato termina con la trágica muerte de los protagonistas a manos del marido injuriado, la novelita se recrea lozanamente en el proceso amoroso entre los dos amantes bajo el feliz “signo de Júpiter,” dilatándose con morosidad en la contemplación *voyeur* de la amada, el *enamoramiento de oídas* de Laura, los intercambios entre el galán y la dama (el cruce de miradas, misivas, poemas), el lenguaje gestual de los protagonistas, etc. Ynduráin observa cómo “[p]ocas veces encontramos en la apresurada literatura de la época –en teatro y novela– tan cuidado análisis del corazón de los personajes” (60-61). Efectivamente, en *La prudente venganza* se nos ofrece un vívido retrato del proceso amoroso en sus diferentes fases e “isotopías:” enamoramiento a primera vista o de oídas, celos, desengaño,

ausencia... Los diálogos y las intervenciones directas de los personajes aparecen vinculados a la trama amorosa, la mayoría de las veces sin mayores implicaciones en el desarrollo de la narración, pincelando de modo magistral el análisis introspectivo de los amantes. En las páginas que siguen, examinaremos con atención el desarrollo de la trama amorosa y los recursos que el Lope dramaturgo despliega para apelar a la imaginación de la lectora y representar el enredo amoroso delante de los ojos de Marcia: descripción vívida de lo observado por los personajes (discurso indirecto libre) y del lenguaje gestual de los protagonistas, inclusión de diálogos, cartas y poemas, etc.

Inclusive en la descripción de las escenas, el narrador desaparece merced al discurso de sus personajes, limitándose a describir lo contemplado y asumiendo el punto de vista de sus criaturas (en este sentido, podemos hablar de “contaminación” del discurso de los personajes sobre el narrador).¹⁰⁰ Nos detendremos en los prolegómenos de la relación amorosa, que ilustran perfectamente la identificación entre la instancia narrativa y el personaje protagonista.

Dos años pasa el galán enamorado de Laura y sin atreverse más que a “hacer los ojos lenguas, y el mirar tierno” (237). El narrador escoge una sugestiva imagen de las “rutinas amorosas” en las que se emplea el galán protagonista: la contemplación de la dama saliendo del coche los domingos y fiestas de guardar, de camino a la iglesia: “Apeábase de un coche con tan gentil disposición y brío, que no sólo a Lisardo, que la

¹⁰⁰ La identificación del narrador con el personaje no se explica únicamente como un mero recurso retórico para estimular la imaginación de Marcia, sino que la instancia narrativa se iguala al personaje por la trama paralela del diálogo con la amada. Sirva como ejemplo el momento en el que el galán contempla el cuerpo sin vida de la dama, donde narrador y personaje se hacen una sola voz: “Lisardo ... vio tendida su hermosura en aquel estrado como suele a la tarde, vencida del ardor del sol, la fresca rosa” (282).

esperaba a la puerta de la iglesia como pobre, para pedirle con los ojos alguna piedad de la mucha riqueza de los suyos, pero a cuantos la miraban, acaso o con cuidado, robaba el alma” (237).¹⁰¹

Llega la ocasión para aproximarse a la dama el día en que los padres de ésta organizan una excursión a orillas del río Guadalquivir; Lisardo averigua el lugar exacto a donde se dirige la “comitiva” y decide esperarlos allí, “ocupando lo más escondido de la huerta” (238). La recompensa a la espera del galán es grande: “Llegó con sus padres Laura y pensando que de solos los árboles era vista, en solo el faldellín cubierto de oro y la pretinilla, comenzó a correr por ellos a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo ...” (238).

¹⁰¹ La dama contemplada por el enamorado a la entrada de la iglesia es un motivo literario que aparece ya en el Romancero; véase el titulado “Misa de amor:”

Mañanita de San Juan,
mañanita de primor,
cuando damas y galanes
van a oír misa mayor.
Allá va la mi señora,
entre todas la mejor;
viste saya sobre saya,
mantellín de tornasol,
camisa de oro y perlas,
bordada en el cabezón.
.....
Así entraba por la iglesia
relumbrando como el sol.
Las damas mueren de envidia
y los galanes de amor.
El que cantaba en el coro
en el credo se perdió;
el abad que dice misa
ha trocado la lición;
monacillos que le ayudan,
no aciertan responder, non,
por decir amén, amén,
van diciendo amor, amor.
(Sánchez Romeralo 105)

Tras describir la escena presenciada por el protagonista desde su “refugio” de *voyeur*, el narrador se vuelve inmediatamente a Marcia para hacerla reparar en el “guiño,” dirigido exclusivamente a su lectora: “Caerá vuestra merced fácilmente en este traje que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa” (238). La complacencia del protagonista en la contemplación del objeto de afecto se traslada, en una suerte de *mise en abyme*, a la relación del lector real con el texto: la intimidad desconcertante entre la instancia narrativa y Marcia nos recuerda, una vez más, que las novelas se articulan en el marco comunicativo de una conversación entre amantes, en la que nosotros mismos, a la manera del personaje, asumimos la distancia del *voyeur*.

Con toda probabilidad, el episodio se nutre de una vivencia de Lope compartida con Marta de Nevares, *alter ego* de la Marcia ficcional, como muestra la recurrencia a la misma escena en la *Égloga a Amarilis*. La citada composición, escrita tras la muerte de Marta, conforma una biografía amorosa,¹⁰² de tono elegíaco, que evoca con dolor vivencias compartidas con *Amarilis*, entre ellas la referida en *La prudente venganza*:

Estaba yo detrás de un verde espino
escribiendo mis celos y temores,
junto a un arroyo a un prado tan vecino,
que a precio de cristal compraba flores,
cuando *Amarilis*, que a bañarse vino,
me vio escondido; que si no, pastores,

por el vidrio del agua a Venus veo:

¡qué corta dicha de tan grande deseo!

.....

No se viera más bella y peregrina

de divino pincel dibujo humano,

corrida al cuadro la veloz cortina,

la celebrada Venus del Tiziano. (709-720)

Tras el inciso, el narrador continúa con la descripción de lo contemplado por el enamorado Lisardo: el *tempo* narrativo se ralentiza y la escena cobra tintes pictóricos, impregnándose de lirismo:

Ella se alargó tanto, corriendo por varias sendas, que cerca de donde él estaba la paró un arroyo que, como dicen los romances, murmuraba o se reía, mayormente aquel principio ... Y no he dicho esto a vuestra merced sin causa, porque él debió de reírse de ver los de Laura, hermosa primavera entonces que, convidada del cristal del agua y del bullicio de la arena, que hacía algunas pequeñas islas, pensando detenerla, competían entrambos. Se descalzó y los bañó un rato, pareciendo en el arroyo ramo de azucenas en vidrio. (239)¹⁰³

¹⁰² En este contexto, empleamos el término ‘biografía’ como reelaboración ficcional de la experiencia de lo vivido.

¹⁰³ Lope evocará la belleza de Marta usando la misma imagen en el romance *La barquilla*, incluido en *La Dorotea* (la cursiva es mía): “Aquella, cuyas manos/ de vivo azar compuestas / eran nieve en blancura, / cristal en transparencia; / cuyos pies parecían / dos ramos de azucenas” (222).

El talante dramático que Lope imprime a sus diálogos en prosa es una de las mayores contribuciones al desarrollo del nuevo género. Sirva de ejemplo la siguiente conversación entre la sirvienta y la dama, impregnada de dramatismo por su capacidad de sugerir, evocar gestos y actitudes, generar significados latentes (subtextos) y de incluir virtualmente los elementos paralingüísticos que acompañarían al diálogo escrito en su representación oral (gestos, actitudes, tono, ritmo, etc.).¹⁰⁴ El diálogo nos da cuenta del enamoramiento de Laura: el personaje oscila entre su recato de doncella y las ansias por saber de Lisardo, quien –según le ha advertido Fenisa– ha venido a la huerta sólo por verla. Esta circunstancia (el deseo velado de que Fenisa le hable de su galán) da pie a un “forcejeo verbal” con la criada, preñado de significados latentes, diferentes a los sugeridos por la formulación del enunciado.¹⁰⁵ Laura ha prohibido a Fenisa que le hable de Lisardo (de acuerdo al decoro de una doncella), y la criada le obedece, muy a pesar de la protagonista: “Pero viendo Laura que era más bien mandada [Fenisa] de lo que ella quisiera, le dijo a solas: “¿Cómo tuvo ese caballero tanto atrevimiento que viniese a esta huerta, sabiendo que no podían faltar de aquí mis padres?”” (241). Tras el enunciado –una pregunta retórica que pretende mostrar la indignación de Laura– se esconde el deseo de saber de Lisardo y la intención de levantar la prohibición a la criada.

Las réplicas entre Fenisa y Laura son cortas, rápidas, sin mediación alguna por parte del narrador, quien se limita a demarcar el discurso con verbos de lengua (“dijo,”

¹⁰⁴ Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática* (101-102).

¹⁰⁵ El diálogo ejemplifica el comentario del narrador a Marcia en la primera novela: “¡Oh, amor, qué de cosas niegas que deseas! Bien haya quien te entiende” (*Las fortunas de Diana* 117).

“respondió,” etc.).¹⁰⁶ La abundancia de pronombres deícticos y el tono coloquial

imprimen a la escena el dinamismo y la viveza del diálogo teatral:

– ¿Cómo ha dos años que os quiere [Lisardo]?, respondió Fenisa.

– ¿Dos años? – dijo Laura– ¿Tanto ha que es loco?

– No lo parece Lisardo –replicó a la esclava–, porque tal cordura, tal prudencia, tal modestia en tan pocos años, yo no lo ha visto en hombre. (241)

Fenisa, que ha entendido de qué pie cojea su señora, procura avivar el interés de Laura con sus respuestas y hacer las veces de tercera entre la dama y el galán. Se adivina la intención en el tono repetitivo y en el énfasis exagerado de las cualidades del galán: “No lo parece Lisardo –replicó la esclava– porque tal cordura, tal prudencia, tal modestia en tan pocos años, yo no la he visto en hombre” (241).

En la réplica de Laura adivinamos la sorpresa ante la respuesta de la criada y cierto tono recriminatorio: “¿De qué le conoces tú?” (241) – pregunta a Fenisa. La relación de servidumbre se suspende con un ‘tú’ muy significativo, que iguala a las dos mujeres (por cuanto son candidatas potenciales al amor de un hombre). Fenisa responde con desparpajo en los mismos términos hasta que los celos de Laura provocan la astuta respuesta de la criada, que vuelve a restablecer la distancia social con la fórmula de tratamiento habitual:¹⁰⁷

– Pues, ¿mírate a ti?

¹⁰⁶ Con excepción de dos adjetivos muy significativos, que no hacen más que subrayar lo evidenciado por el diálogo (la cursiva es mía): “*enamorada* doncella” y “*maliciosa* esclava.”

¹⁰⁷ Tanto Laura como Fenisa oscilan entre el uso del ‘tú’ y del ‘vos’ durante la conversación: la efusividad y la expresividad del diálogo rompen con el decoro entre señora y criada. Las vivencias y motivaciones compartidas como mujeres las igualan.

– No, señora –replicó la maliciosa esclava–, que a la cuenta vos sola en Sevilla merecéis el desatinado amor con que os adora. (241)

La conclusión del diálogo muestra a Laura rendida, en un último intento de fingir lo que siente. La alteración de su estado de ánimo se revela en el tono coloquial y exaltado de su respuesta a Fenisa: “Mira que te aviso –dijo Laura entonces–, que no te pase por la imaginación hablarme más en Lisardo; Lisardo hallará quien merezca ese amor que dices, que yo no me inclino a Lisardo, aunque ha dos años que Lisardo me mira (241). La repetición constante del nombre del galán “traiciona” su lengua y da cuenta de sus verdaderos sentimientos. Así lo advierte Fenisa: “Yo lo haré señora –replicó Fenisa–, pero muchos Lisardos me parecen esos en tu boca para no tener ninguno en el alma” (241).

No sólo a través del diálogo o del estilo indirecto libre reproduce el narrador las palabras de los personajes, sino que incluye numerosas cartas y poemas que documentan puntualmente el desarrollo del enredo amoroso entre los protagonistas. El intercambio de misivas constituye el principal medio de comunicación de Lisardo y Laura, a causa del sigilo con que empieza y evoluciona su relación.

Los personajes se mueven en una suerte de “espacio escénico” donde cada gesto, cada detalle, incluso el color en el vestir forman parte de una red de significantes susceptibles de ser interpretados dentro del código amoroso. Los personajes ponderan y descifran cuidadosamente lo oído o lo observado: Lisardo, recién llegado de las Indias, contempla desde la calle a Laura mientras cena con su marido y sus padres: “Vio la ostentación de la plata y familia con que se servían, el contento que mostraban y los platos y regalos que Marcelo hacía a Laura tan amorosamente” (262). En muchas

ocasiones, las percepciones de los protagonistas son erróneas, debido a los efectos de la pasión amorosa: cegado por los celos, Lisardo tiene una impresión idealizada de Marcelo: “Reparaba en su rostro, en su vestido y en el buen aire con que cenaba ... y le parecía que en su vida había visto hombre más hermoso” (262);¹⁰⁸ el celo excesivo de Laura le lleva a atribuir a otra destinataria los versos cantados para ella, en el preámbulo de la relación amorosa: “Dudosa estaba Laura mientras cantaban Fabio y Antandro estos versos, si se habían hecho por ella; y aunque en todo convenían con el pensamiento de Lisardo, en quejarse de celos le parece que difería mucho de su honestidad y recogimiento, si bien esto no satisfacía a la duda, porque los amantes sin dárselos tienen celos ...” (245); el luto de Lisardo, que pretende expresar dolor por el casamiento de su dama, es interpretado literalmente por ésta, quien sospecha que ha enviudado en las Indias: “Aquí pensó rematar el juicio Lisardo, viendo que el luto que se había puesto para obligarla con el sentimiento le había resultado en mayor daño” (265).

La instancia narrativa se detiene en describir meticulosamente las reacciones de los personajes, concediendo al lenguaje gestual y corporal una importancia vital como revelador de sus intenciones y sentimientos más íntimos. El narrador dirige su mirada a la reacción de Laura cuando su criada Fenisa le advierte de la presencia de Lisardo en la huerta y de la razón de su visita: “Felisa lo dijo a Laura, que encendiéndose de honesta vergüenza como pura rosa, se le alteró la sangre, porque de la continuación de los ojos de Lisardo había tenido que sosegar en el alma con la honra y en el deseo con el

¹⁰⁸ El narrador subraya el error de juicio del enamorado y lo tipifica dentro del código amoroso: “¡Oh celos, qué de cosas feas habéis hecho que parezcan lo contrario!” (262).

entendimiento” (240). El intercambio de misivas se adereza con gestos, abrazos, lágrimas:¹⁰⁹ “Con una blanda risa, más en los ojos que en la boca, dobló el papel Lisardo” (249); “Llegó Fenisa donde Laura esperaba la respuesta con inquietud notable ... Abrió Laura el papel con menos ceremonias, aunque por ventura con más sentimiento, y leyó así” (249); “Laura, que ya sabía que había venido [Lisardo], con poca alteración y mucha curiosidad le abrió severa y leyó así” (263).

Las acciones de los personajes se sitúan en unas coordenadas espacio-temporales muy concretas, enraizadas en el aquí-ahora de la lectora. El espacio se dramatiza: la iglesia, la huerta, la calle, la verja de la casa de la enamorada se cargan de un significado simbólico en la biografía amorosa de los protagonistas: “en la iglesia se miraban, en la calle se hacían amorosas cortesías y en el campo se hablaban, y algunas veces por las rejas, mientras Marcelo dormía y otras que estaba más advertido, Fabio y su amigo en el mayor silencio de la noche cantaban así ...” (267).

Merece la pena detenernos en uno de los momentos climáticos de la narración, para ilustrar la maestría lopesca en la incorporación de elementos dramáticos al discurso de la novela corta: Lisardo vuelve a Sevilla tras un largo destierro, y “con eso, así como estaba, y sólo quitándose las espuelas, se fue a su casa [de Laura]” (261). El aspecto del

¹⁰⁹ Algunos momentos constituyen verdaderas escenificaciones teatrales: los movimientos y la acción del personaje se concretan espacialmente y se describen con minuciosidad: así se nos muestra Lisardo cuando recibe la primera carta de Laura:

Borró veinte papeles [Laura] y dio el peor y el último a Fenisa, que ... le llevó a Lisardo, que en aquel punto iba a subir a caballo para pasear su calle. Casi fuera de sí oyó el recado de palabra y, llevándola de la mano a un jardín pequeño, que en frente de la puerta principal de su casa ofrecía a la vista algunos verdes naranjos, la dio muchos abrazos; y recibió el papel con más salvas que si trajera veneno, abrió la nema, guardó la cubierta y leyó así. (248)

personaje (“así como estaba, y sólo quitándose las espuelas”) traduce la ansiedad y la impaciencia del amante por ver a Laura. Los detalles visuales, los sonidos, los espacios se cargan de valor sémico, potenciando el suspense *in crescendo*: “Serían las ocho de la noche, y vio Lisardo en el patio tan diferente ruido que se le turbó el corazón y heló la sangre.” Los ruidos en la casa de Laura auguran el temido “olvido” de la dama; una breve referencia temporal (“después de un rato”) sugiere magistralmente el movimiento escénico del enamorado deambulando por el patio de la casa:¹¹⁰ “Y después de un rato preguntó a un criado que ayudaba a poner en su lugar aquel vistoso coche, en que debía de haber venido Laura, quien vivía en aquella casa” (261). Lisardo repara en un elemento extraño –el coche aparcado a la puerta– en el espacio que él conoce tan bien; la vistosidad del carruaje, signo de riqueza y galantería, aumenta sus temores. Recordemos los regalos de Marcelo a su esposa: “Puso Marcelo, que así se llamaba su marido, ilustre casa; hizo un vistoso coche, el mayor deleite de las mujeres” (259). Ninguna referencia es fortuita. El narrador juega deliberadamente con las impresiones visuales que ha creado en la mente de su lectora femenina para excitar su imaginación.¹¹¹

La confirmación absoluta de las sospechas de Lisardo se salda con una seca respuesta del criado. La voz del narrador cede la palabra a los personajes en el momento culminante de la escena:

– Aquí vive Menandro –le respondió –, y Marcelo, su yerno.

¹¹⁰ La alusión temporal, intrínsecamente ligada al movimiento espacial del personaje, se subraya por la indicación precisa de la hora en la que Lisardo llega a casa de su enamorada: “Serían las ocho de la noche” (261).

¹¹¹ Sabemos por varias cartas al Duque de Sessa que Lope se sumó a la galantería de enviar un coche –el de su protector– a casa de su dama, en repetidas ocasiones (véase *Epistolario* 267, 372, 387).

Pasóle el corazón esta palabra y todo temblando le dijo:

– Pues, ¿casó la señora Laura?

– Sí – replicó el criado con sequedad. (261)

El *tempo* narrativo se densifica, y se concentra en la reacción y los movimientos del galán, que son verdaderas acotaciones teatrales: “séntose en un poyo que estaba junto a la puerta ... vertió parte del veneno ... levantóse finalmente ... ” (261). El tiempo de la historia y de la representación (narración) se hacen casi simultáneos. El narrador prosigue con la descripción de la escena: Lisardo hace pedazos sus ropas, sus guantes, una “cadena de piezas;” deambula “hora y media” por la calle, ve a Laura a través de la reja, se desmaya, llora.

No sólo imprime Lope un carácter dramático a la narración e incorpora recursos teatrales al discurso novelístico, sino que forja el relato dentro de las convenciones y los códigos de la *Comedia nueva*: la estructura tripartita del relato, que se corresponde con la exposición-nudo-desenlace del teatro lopesco; el tema del honor; la presencia de espacios vinculados a la escenificación teatral de la comedia *de capa y espada* (iglesia, calle, palacio); el intercambio epistolar de los amantes; la inclusión de canciones o poemas; la combinación del enredo amoroso del galán y la dama con la trama secundaria de los criados... Florence Yudin ha realizado un estudio comparativo entre la primera novela de la colección (*Las fortunas de Diana*) y la fórmula dramática de la *Comedia nueva*, y muchas de las afinidades formales y estructurales que observa son aplicables a *La prudente venganza*; por ejemplo, el enredo amoroso entre los protagonistas, de origen noble, se modela conforme a los cánones de la *Comedia nueva*: “discretion, declaration, passion; seduction, separation, despair; faithfulness, reunion, bliss” (182).

La inclusión de composiciones líricas constituye un denominador común a las cuatro novelas y un elemento clave en la configuración del relato. Yudin ha resaltado su función como “structural marker,” concretando y reiterando los motivos más relevantes del relato (184). El mismo Lope incide en la importancia de los pasajes líricos cuando se refiere a sus *Novelas* como una sucesión de verso y prosa en la *Égloga a Claudio*: “De versos que la música amorosa / esparce a voces, cuando el dueño esconde / de las *Novelas*, donde / se alternan verso y prosa” (253-256). Los recesos líricos suspenden el hilo del relato y operan como intensificadores de los afectos de los personajes y de la misma instancia narrativa hacia la lectora: la trama del relato y el diálogo amoroso, que discurren paralelos, convergen en esos pasajes climáticos. El lenguaje poético potencia la presencia de lo relatado, la comunicación con la lectora y la estimulación de sus afectos.

LOS INTERCOLUMNIOS

Hemos mencionado las posibilidades dramáticas que Lope explota en la prosa del nuevo género, en un intento de lograr una respuesta emocional de su lectora. La *enargeia* es un concepto retórico fundamental para entender las interrelaciones del género teatral en la novela corta. La instancia narrativa no se limita a presentar “a los ojos de la lectora” lo narrado sin mediación ninguna, sino que comenta las incidencias del relato para lograr una comunicación total con Marcia y sumergirla en lo contemplado. Los incisos y el diálogo “mudo” con la lectora son equiparables a los recursos utilizados en el discurso homilético: a propósito del comentario de varios textos sagrados de un autor eslavo del medievo (Kirill de Turov), Ingunn Lunde afirma que

[E]nargeia amounts to making present “in words” what is absent “in reality,” but more than that; its endeavours are aimed not at faithful reproduction, but at a different kind of authenticity and truth, conveying a deeper understanding of what is represented. This is done by establishing a particular relation to the represented speech (event) and thereby guiding the audience’s perceptual, emotional and cognitive involvement. (74)

El análisis de los sentimientos amorosos en los *intercolumnios*, junto a la intención deliberada de categorizar comportamientos parecen cumplir con esa intención didáctica de facilitar “a deeper understanding of what is represented” (Lunde 74). Las acciones y los sentimientos de los personajes, pues, se inscriben dentro de pautas de comportamiento más generales; el procedimiento se formulariza y presenta marcas retóricas en el texto, tales como sintagmas adverbiales de modo (“a la manera que,” “a la traza,” “como,” “como + verbo frecuentativo”) (la cursiva es mía): “*a la manera que suelen* las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo” (238); “*a la traza de los niños*, que se suelen enojar de lo que ellos mismos hacen” (245); “Y no se engañaron ... que pasados algunos días de lágrimas se consoló, como lo hacen todas” (257); “que Marcelo no era amoroso ni había estudiado el arte de agradar, como algunos que piensan que no importa” (265); “dio causa a que la dilación trajese varios accidentes, *como suele en todas las cosas*, donde se acude con la ejecución después del maduro acuerdo, como sintió Salustio” (252); “No le dijeron en su casa nada ... por no le recibir con malas nuevas, que suele ser la mayor ignorancia de los deudos y amigos” (261); “Sin alteración dije que abrió el papel Laura ... y dudosa de que podría mentir Lisardo, *como suelen muchos* cuando la prueba de sus mentiras tiene ultramarino el término” (263-264);

“comenzó amor a revolver las cenizas del pasado fuego donde, *como suelen algunas centellas*, se descubrían algunas memorias”(265); “*como suelen* decir los padres unos a otros: ‘Este niño estudia para religioso,’ ‘este para clérigo,’ etc., dijeran también ‘este muchacho estudia para casado’” (266); “No hizo fin el amor, *como suele en muchos*, antes bien se fue aumentando con el trato y el trato llegó a más libertad de lo que fuera para conservarse justo” (277); “con temor de alguna desgracia *de las que suelen suceder* en la primera ignorancia de las mujeres” (277); “Lisardo ... desatinado vino en casa de Laura y ... vio tendida su hermosura en aquel estrado *como suele a la tarde*, vencida del ardor del sol, la fresca rosa” (282). La frecuencia de estas construcciones en el texto actúa como elemento estructurante y demarcativo del relato, facilitando a la lectora la comprensión de lo narrado y posibilitando el contacto continuo del narrador con ella.

Recordemos la observación de Lope a las novelitas cervantinas, al comienzo de *Las fortunas de Diana*: “habían de escribirlos [los libros de novelas] hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos” (*Las fortunas de Diana* 106). La instancia narrativa, pues, se erige como orquestador de lo narrado, guiando el ánimo del espectador-lector e introduciéndolo en el mundo ficticio de sus relatos.¹¹²

Trueblood ha señalado este rasgo como característico del quehacer literario y del temperamento lírico lopesco: “An unusual capacity for esthetic detachment in the midst of emotional involvement had been a feature of Lope’s *poiesis* from the start ... Later [in

¹¹² Carmen Rabell también ha señalado las similitudes de las *Novelas a Marcia Leonarda* con los recursos de la oratoria para persuadir al público, afirmando que dicho contexto comunicativo “se ficcionaliza hasta el punto de que el narrador y el narratario parecen alcanzar la categoría de personajes” (49).

his literary career] there are signs of a capacity to stand aside and observe in its totality, as if Lope were an outsider, a situation in which he has a vital part” (16-17).

En este sentido, es interesante el epistolario de Lope con el Duque de Sessa: dada la naturaleza de buena parte de la correspondencia, en la que Lope hacía las veces de secretario, tercero y confesor de las correrías amorosas de Sessa, este proceso de distanciamiento y examen de lo vivido y experimentado se “formulariza.” Lope aconseja al duque en materia amorosa, arguyendo experiencias propias, dichos, sentencias, etc.

Ensayo sistemáticamente esa capacidad de reflexionar sobre la vivencia y extraer una enseñanza general para instruir, reconfortar, guiar al destinatario de la carta.

Creemos fundamental la lectura del *Epistolario* a Sessa para una cabal comprensión del proceso de configuración de las *Novelas a Marcia Leonarda*, puesto que ambos textos obedecen a una dinámica interna común: ambos se dirigen a un destinatario específico, que determina el desarrollo del discurso; asimismo, la naturaleza del texto privilegia la inmediatez y la oralidad como elementos orgánicos constituyentes. Predomina, pues, la función conativa, el uso de las digresiones, las constantes llamadas al lector, las exhortaciones... Las fórmulas discursivas de transición que regulan el intercambio comunicativo con el “ausente” se repiten en las *Novelas* y en el *Epistolario* con frecuencia. Es una fuente valiosísima para el estudio de las novelitas lopescas, y merecen mayor atención de la que podemos prestarle en estas páginas. Veamos algunos ejemplos (la cursiva es mía): “*Parece sermón éste: pues cierto que no lo es, sino cuidado*” (*Epistolario* 246); “*Diga ahora vuestra merced, suplícoselo, que si es esta novela sermón. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance*” (*La prudente venganza* 266); “*Parézeme que dice Vex.^a: ‘Bueno anda este Padre; échasele de*

ver que trata en estas niñerías’, pues parézeme que vienen fuera de propósito, que en papel y en conversación es el más cansado estilo” (*Epistolario* 268); “*Paréceme que dice Vuestra merced*: ‘¡Oh, lo que os deben las mujeres! Pues le prometo que aquí me lleva más la razón que la inclinación’ (*La prudente venganza* 265); “Volviendo, pues, a los celos, que a lo menos esta digresión no ha sido de buen retórico, pero ha sido de buen amante” (*Epistolario* 140).

La inclusión de anécdotas, experiencias personales, cuentecillos populares, sentencias y aforismos dotan de corporeidad y sistematizan las complejas relaciones amorosas, vertiendo en imágenes conceptos abstractos, tan del gusto barroco. No en vano ha afirmado Rodríguez de la Flor que en el Barroco español “se proclama la retórica misma como un dispositivo para la vertebración de la vida psíquica” (29). En este sentido, Lope se muestra como un hombre de su tiempo, cuyo temperamento poético se halla profundamente enraizado en la idiosincrasia de la época. Tanto en el *Epistolario* como en las *Novelas*, el diálogo entre los interlocutores se nutre de este “correlato metafórico” en el mundo tangible del narrador y del espectador, como “vertebración” de las ideas o los conceptos que Lope quiere expresar. Veamos uno de tantos ejemplos en el *Epistolario*, en el que se tipifica el estado anímico del enamorado actualizándolo físicamente en la figura del *corregidor*: “blandea el entendimiento, como juez cohechado, sucediéndole a mi amor como los corregidores: que ahorcan medio lugar los primeros dias, y después se ríen y burlan de su blandura y descuido hasta la misma gente de la plaza” (293).

El *Epistolario*, contemplado en su conjunto, ofrece una sistemática representación del amor y de las relaciones entre hombre y mujer, que orbita en torno a “temas” o

motivos que se repiten a lo largo de las cartas: los celos,¹¹³ las riñas entre los enamorados,¹¹⁴ el tópico del “buen amante, mal retórico,”¹¹⁵ etc., componen un variado cuadro de la psicología amorosa.

El mismo procedimiento retórico encontramos en las cuatro novelitas y en particular en la que nos ocupa, *La prudente venganza*. La introspección amorosa se jalona de citas cultas (“En estos últimos versos anduvo menos cortesano Lisardo ... pues confesaba que había hecho diligencias para salir, si no se ha de entender con lo que dijo Séneca, *que el amor tenía fácil la entrada y difícil la salida*” [271]; “Finalmente, de línea en línea, se acercó Lisardo a la última de las cinco que Terencio le puso en el Andria” [272]), anécdotas (“Casóse un hidalgo, amigo mío, de buen gusto, y la noche primera que se había de celebrar el himeneo en griego y la boda en castellano, vio a su mujer apearse de tan altos chapines y quedar tan baja, que le pareció que le habían engañado en la mitad del justo precio” [259]), refranes y adagios populares (“y porque se vea cuán verdadero salió el adagio de que los ofendidos escriben en mármol y en agua los que ofenden” [284]), metáforas o símiles que proceden del ámbito social, cultural, natural, etc., de los interlocutores: “notable edificio, pues, levanta amor” (251); “desafío de tinta y pluma”

¹¹³ “Los que dan los maridos decía un amigo mío que eran como el vino de la casa, que los de fuera no saben que emborracha ...” (*Epistolario* 189); “Yo, cuando en mis tiempos trataba esta mercadería de la voluntad ... eran estos celos tan desatinada pasión en mí, que llegaba a tenerlos de mí mismo (*Ep.* 140); “pues siempre traje la buxeta de los celos, como otros la del ámbar para los bigotes” (*Ep.* 236); “Bien decía Rosicler que todo lo que los amantes trataban, en saliendo de los brazos, eran celos” (*Ep.* 272)

¹¹⁴ “dejéme llevar de la ira, que es la segunda hija del amor” (*Ep.* 275); “que yo soy de parecer que por agravios no se ha de reñir, sino irse; lo que puede dar disgusto y volver a nueva amistad son pendencias que nacen de causas exteriores” (*Ep.* 283).

¹¹⁵ “Amor debe de ser esto, y échase de ver en que ya digo necedades” (*Ep.* 160); “Volviendo, pues, a los celos, que a lo menos esta digresión no ha sido de buen retórico, pero ha sido de buen amante” (*Ep.* 140); “Yo quisiera que fueran con algún cuidado; perdone Vex.^a; que en el trato de los brazos más corren las puterías que los concetos” (*Ep.* 286).

(249); “Cuando Lisardo estaba por instantes deseando la ejecución de su deseo y el puerto de su esperanza ... pensó acabar la vida” (274); “Lloró, que amor es niño” (274); “comenzó amor a revolver las cenizas del pasado fuego, donde como suelen algunas centellas, se descubrían algunas memorias” (265); “no considerando que el casado ha de servir dos plazas, la de marido y la de galán, para cumplir con su obligación y tener segura la campaña” (265).

El caudal de vivencias compartidas con Marta compone un fértil campo para la creación literaria lopesca, muy especialmente en *La prudente venganza*, donde la intimidad con la lectora se teje a través de estos “guiños” a Marcia, cómplice y partícipe de estas vivencias evocadas y reelaboradas en la novelita. Una vez más, las cartas dirigidas al Duque de Sessa son una fuente esencial para asomarnos a la intimidad de Lope-narrador y Marta de Nevares (la lectora Marcia). Las cartas dirigidas al Duque de Sessa no sólo nos muestran los pormenores de su relación con Marta de Nevares, sino sus reflexiones y su particular visión de las relaciones amorosas a la luz de sus propias experiencias. Trueblood observa en la obra lopesca “an unusual proximity between the spheres of personal history and artistic creation in Lope, an unusual ease in the passage from experience to art” (3).

En las páginas que siguen, analizaremos algunos fragmentos epistolares y episodios biográficos, en estrecha relación con algunas escenas o episodios de *La prudente venganza*.

La relación amorosa entre los dos protagonistas se desarrolla dentro de las convenciones del drama de honor, que exigía el castigo del adulterio con la pena máxima. De esta forma, Marcelo planea una venganza maquiavélica y lava su “deshonra” con la

sangre de Laura y Lisardo. Pero el narrador se apresura a censurar la conducta de su personaje: “He sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita porque se mate el ofensor la ofensa del defendido” (283). Si bien la instancia narrativa condena enérgicamente la venganza del marido, también advierte a su lectora que la novela no fue escrita “como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian” (284). A pesar de la defendida finalidad didáctica del relato, el centro de gravedad de la novela se desplaza a la exaltación de los amores entre Lisardo y Laura, donde resuenan los ecos de la ya asentada relación entre el Lope escritor y Marta de Nevares.¹¹⁶

El lazo de intimidad con la lectora se estrecha todavía más con el abundante intercambio de misivas entre Lisardo y Laura, que evoca la fecunda relación epistolar entre Lope y Marta de Nevares (ver el capítulo introductorio). Bien sabía Lope de los “desdichados efectos” de la rúbrica en la carta, y en numerosas ocasiones expresa su reparo y celo al Duque de Sessa sobre el paradero de las cartas enviadas: “que los hombres cuerdos más miran lo que escriben que lo que hablan, porque lo que escriben queda firme, y lo que hablan se lleva el viento... no hay quien hable más temerosamente que la pluma, aunque dicen muchos que es la que más libremente habla; pero éstos creo que son los temerarios” (*Epistolario* 347). De la misma manera, en *La prudente venganza*

¹¹⁶ Hemos comentado con anterioridad, a propósito del diálogo intertextual con *El curioso impertinente* cervantino, cómo Lope sitúa el inicio de la relación amorosa entre los dos protagonistas antes del casamiento de Laura, y de qué manera un malentendido provoca el desengaño de la protagonista, quien decide casarse con el pretendiente favorecido por sus padres. Muy revelador también es el hecho de que la instancia narrativa sugiera que el matrimonio de Marcelo y Laura no era del todo pleno: “Casados vivían en paz (aunque sin señales de hijos, que lo suelen ser del matrimonio) Marcelo y Laura ...” (261).

la instancia narrativa censura la actuación de los dos amantes, remedo especular de las propias vivencias de Lope y de sus propios errores: “¿Quién no tiembla de escribir una carta? ¿Quién no la lee muchas veces antes de poner la firma? Dos cosas hacen los hombres de gran peligro sin considerarlas: escribir una carta y llevar a su casa un amigo, que de estas dos han surtido a la vida y a la honra desdichados efectos” (280).

La decisión de Laura de seguir el consejo de sus padres y casarse con Marcelo presenta numerosos puntos convergentes con la peripecia biográfica de la lectora (*alter ego* de Marta de Nevares), que se casó a los trece años con Roque Hernández en virtud de un matrimonio concertado. La instancia narrativa alude directamente a las experiencias de la lectora, sugiriendo lo desgraciado de aquellos años de convivencia conyugal (la cursiva es mía): “No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, *en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses*;¹¹⁷ pero por lo menos le desvié la imaginación del agravio injusto que hicieron estas bodas al ausente Lisardo, y la facilidad con que se persuadió la mal vengada Laura.” (259)

Por varias cartas al Duque de Sessa, sabemos la fuerte impresión que provocó en Lope ciertos episodios en la relación con Marta de Nevares, y que recoge en *La prudente venganza*. Así describe la “bizarría” de Marta bajando del coche, de camino a misa: “salió *Amarilis* a misa, tan bizarra, que hice quitar el verdugado para que cupiessemos todos” (*Epistolario* 345); Lope repite con insistencia la profunda impresión que causó la escena en su sensibilidad de enamorado: “Ya escribí a V.Ex.^a la gallardía con que

¹¹⁷ Compárese con la *Égloga a Amarilis*, donde se recrea la misma vivencia: “Rudo e indigno de su mano hermosa, / a pocos días mereció su mano, / no el alma, que negó la fe de esposa, / en cuyo altar le confesó tirano; / aquella noche infausta y temerosa ... mató el hacha nupcial triste himeneo” (541-548).

Amarilis salió a misa; que va tan adelante, que no sé por dónde halle mi voluntad la puerta para salir, como dijo Séneca: ‘Amor habet facilem ingressum, regressum vero tardum’ (*Epistolario* 347).¹¹⁸

El episodio encuentra su paralelo en la escena que contempla Lisardo durante sus dos años de amor “mudo:” “Salía Laura las fiestas a misa en compañía de su madre: apeábase de un coche con tal gentil disposición y brío, que no solo a Lisardo, que la esperaba a la puerta de la iglesia como pobre, para pedirle con los ojos alguna piedad de la mucha riqueza de los suyos, pero a cuantos la miraban, acaso o con cuidado robaba, el alma” (237)

Nos hemos referido con anterioridad al episodio en que el galán enamorado contempla a Laura sin ser visto, y al guiño inmediato del narrador a su lectora: el episodio se repite en la *Égloga a Amarilis*, como hemos visto, y forma parte, sin lugar a dudas, del imaginario compartido por los dos amantes, Lope-narrador y Marta-lectora.

Otro episodio biográfico acontecido en la juventud de Lope, el de sus amores con Elena Osorio, aparece fugazmente en *La prudente venganza*: Lisardo ha de huir de la justicia al verse involucrado en un ajuste de cuentas entre su amigo Otavio y un “perulero rico,” quienes rivalizan por el amor de una “cortesana ... libre y descompuesta, que por su bizarría y despejo público era conocida de todos” (y cuyo nombre es,

¹¹⁸ Lisardo parafrasea al Lope-amante que, admirado por la gallardía de Marta, rememora una cita de Séneca:

En estos últimos versos anduvo menos cortesano Lisardo que en los demás que habló con su pensamiento, pues confesaba que había hecho diligencias para salir, si no se ha de entender con lo que dijo Séneca, que el amor tenía fácil la entrada y difícil la salida ... Vuestra merced juzgue cuál de estos dos [amor con y sin deseo de unión] tiene ahora en el pensamiento, y perdone a los pocos años de Lisardo el no platonizar con la señora Laura. (*Epistolario* 272)

significativamente, Dorotea) (252). El episodio da pie a una bella comparación entre la avaricia de “este género de mujeres” y unas plantas de su huerto: “Hame acontecido reparar en unas yerbas que tengo en un pequeño huerto que con la furia del sol de los caniculares se desmayan de forma que, tendidas por la tierra, juzgo por imposible que se levanten; y echándolas agua aquella noche, las hallo por la mañana como pudieran estar en abril después de una amorosa lluvia” (252-253). El episodio con Elena Osorio contribuyó definitivamente a la construcción del imaginario amoroso de Lope y de su particular visión de las relaciones entre hombre y mujer.¹¹⁹

Como en las novelas anteriores, buena parte de los *intercolumnios* constituyen una autocrítica o examen del propio relato, incidiendo sobre las convenciones y el carácter fictivo de la narración. Las referencias son numerosas y atañen a todos los elementos del proceso creativo y a la relación autor-lector. Desde una valoración general de la naturaleza y las circunstancias comunicativas del relato hasta las menudencias de la narración, la instancia narrativa comenta y reflexiona con su lectora sobre los pasajes más sugestivos del relato. Se ficcionaliza el acto elocutivo del narrar: la instancia narrativa se posiciona ante lo que va a relatar desde el reparo inicial hacia la petición de su lectora, por lo opuesto a su “natural inclinación” y por el tono trágico del relato (“cosa más adversa a quien tiene como yo tan cerca de Júpiter”[236]). Se juega con el principio de verosimilitud aristotélico y se ironiza sobre la actitud del narrador, que hace las veces de comentarista de lo relatado: “Si a Laura no se le da nada del deshonor y del peligro, ¿para

¹¹⁹ Para un exhaustivo análisis del episodio con Elena Osorio y de su reelaboración a lo largo de la trayectoria literaria lopesca, véase el magnífico ensayo de Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega*.

qué se fatiga el que sólo tiene obligación de contar lo que pasó?, que aunque parece novela, debe de ser historia” (276-277).

El narrador enjuicia y examina la interrelación del relato con otros géneros literarios: se incide en la especificidad del lenguaje dependiendo de los diferentes géneros literarios (la cursiva es mía): “Lisardo, pues, contemplaba en Laura, y ella se alargó tanto, corriendo por varias sendas, que cerca de donde él estaba la paró un arroyo que, *como dicen los romances*, murmuraba o se reía” (239); se subrayan los puntos de contacto entre el relato y el género teatral: “Fenisa finalmente creyó a Laura, *que parece principio de relación de comedia*” (240); se parodian las convenciones de un género idealizante como el pastoril: “Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas –para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión” (241). La abundancia de referencias clásicas parodia el abuso de las citas de autoridades y la repetición de tópicos y lugares comunes (“Hiciéronla mil regalos, aunque riña Cremes a Menedemo, que no quería en Terencio que se mostrase amor a los hijos” [240]), o satiriza el gusto por la prolijidad del discurso: “Creyó Fenisa lo severo del rostro. Creyó lo lacónico de las palabras (Y advierta vuestra merced que quiere decir ‘lo breve,’ porque eran muy enemigos los lacedemonios del hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad se cayeran muertos)” (240). Se cuestionan asimismo las constantes intervenciones del narrador y su pertinencia al desarrollo del relato: “Pero dirá vuestra merced: ‘¿Qué tienen que ver los elementos y principios de la generación de amor con las calidades elementales?’” (251); “Diga ahora vuestra merced, suplícoselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto, que

yo no los estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente y siempre me pareció justo (266).

Otra función de la instancia narrativa es asegurar repetidamente el contacto y la comunicación con Marcia a través de llamadas que hacen hincapié en ciertas partes o elementos de la narración, a modo de incisos aclaratorios: “A sus voces y el de la criada ... salió Fineo, que este fue su nombre, o lo es ahora” (254); “Entre otras cosas que trajo Marcelo a su casa fue un esclavo de quien fiaba mucho ... No se olvide, pues, vuestra merced de Zulema, que así se llamaba, que me importa para adelante que le tenga en la memoria” (260-261). A una función demarcativa mucho más comprensiva pertenecen los *intercolumnios* que hacen las veces de la loa y el epílogo teatral, respectivamente: uno reclama la atención de la lectora al principio de la novelita y funciona como brevísima sinopsis argumental (“oiga la poca dicha de una mujer casada, en tiempo menos riguroso, pues Dios la puso en estado que no tiene que temer cuando tuviera condición para tales peligros” [236]); otro recapitula y sintetiza lo dicho, subrayando la enseñanza del relato:

Esta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre; no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian, y porque se vea cuán verdadero salió el adagio¹²⁰ de que los ofendidos escriben en mármol y en agua los que ofenden, pues Marcelo tenía en el corazón la ofensa, mármol en dureza, dos largos años, y Lisardo tan escrita en el agua que murió en ella. (284)

¹²⁰ La máxima opera como elemento sintetizador de lo narrado: en este sentido, la novela puede leerse como una ampliación o variación del adagio, recurso muy utilizado por Lope en su obra dramática.

A medio camino entre las intervenciones del coro griego y el aparte teatral se encuentran asimismo algunos incisos dirigidos a la lectora, que resumen e interpretan pasajes claves del relato: “Notable edificio, pues, levanta amor en esta primera piedra de un papel que sin prudencia escribió esta doncella a un hombre tan mozo, que no tenía experiencia de otra voluntad desde que había nacido. ¿Quién vio edificio sobre papel firme?” (252); estas “fórmulas estructurantes” del relato tienen un fuerte componente oral, ligado al sustrato dramático del texto y al tono conversacional entre el narrador y la lectora.

La oralidad se filtra también en la prosa marcadamente rítmica de algunos pasajes, como el que evoca el bullicio y el colorido de la Corte de Madrid, que la lectora conoce tan bien:

Entretuvo los primeros días en ver el palacio, sus consejos, sus pleiteantes, sus pretendientes, el Prado, eterna procesión de coches; el río de juego de manos, que le ven y no le ven, y ya está en una parte y ya en otra; los caballeros, los señores, las damas, los trajes y la variedad de figuras que de todas las partes de España, donde no caben, hallan en ella albergue. (275)

Es evidente la implicación anímica del narrador en lo relatado –por todo lo anteriormente expuesto–, hasta el punto de adoptar, en ocasiones, un tono confesional que naturaliza y da autenticidad al inciso, revitalizando el recurso retórico de la digresión: “Amor no se conserva sin esto, yo lo confieso, pero en este género de mujeres es la codicia insaciable” (252).

De la lectora se presume idéntica participación en la narración, previendo reacciones que no sólo atañen a las convenciones formales del relato, sino que apelan al

horizonte de expectativas de la lectora en el plano emotivo. Cuando Laura se desengaña de la lealtad de Lisardo y decide escoger a otro candidato como marido, el narrador presiente la decepción de su lectora: “Y no se engañaron, aunque vuestra merced lo sienta, que pasados algunos días de lágrimas se consoló, como lo hacen todas, y dijo a sus padres que quería obedecerlos” (257); en otro momento, la instancia narrativa advierte que lo relatado defrauda el interés de Marcia, por sus particulares experiencias personales: “No pienso que le habrá sido gustoso a vuestra merced el episodio, en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses” (259).

EL CURIOSO IMPERTINENTE Y LA PRUDENTE VENGANZA

Ambas (la novela interpolada de *El curioso impertinente* y *La prudente venganza*) comparten el ambiente cortesano de los *novellieri* italianos, y tejen la trama central en torno a un triángulo amoroso que resulta en adulterio. Si en la novela cervantina es el propio marido el que anima obstinadamente al amigo a seducir a su esposa Camila, en *La prudente venganza* el adulterio se produce tras el reencuentro de los dos antiguos amantes: Lisardo vuelve a Toledo y encuentra a Laura casada.¹²¹

Las novelas, pues, presentan dos casos de honra que desembocan en tragedia: en la de Lope, el marido ejecuta fríamente la venganza y asesina a su esposa y al galán; en *El curioso impertinente*, Anselmo muere poco después de descubrir la “traición” de su

esposa y de su amigo. Lotario perece en una batalla bajo las órdenes de Gonzalo Fernández de Córdoba, y Camila termina sus días en un monasterio, acabando la vida “a las rigurosas manos de tristezas y melancolías” (*Don Quijote* I, 423). Marina S. Brownlee ha señalado con acierto cómo se produce una “inversión del rol del marido” en ambos cuentos: “Thus, while Anselmo is the ‘fabricador de [su] deshonor,’ Marcello functions as the ‘fabricador de su venganza,’ which is planned as calculatedly as Anselmo’s deshonor. This constitutes a kind of reversal of the role of husband in the Cervantine tale” (129). En *El curioso impertinente*, el marido engañado reconoce su propia culpa en el agravio conyugal: “Un necio e impertinente deseo –escribe Anselmo antes de morir– me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono ... y pues yo fui el fabricador de mi deshonor, no hay para qué ...” (*Don Quijote* I, 422). Marcelo, al contrario, planea maquiavélicamente una venganza que se consuma dos años después de la muerte de su esposa.

A grandes rasgos, el relato lopesco presenta dos momentos convergentes con la novela cervantina: el primero es el extenso discurso de Lotario a su amigo, que se corresponde con un *intercolunio* dirigido a Marcia en *La prudente venganza*; Lotario ruega a su amigo que repare en el tremendo error que va a cometer, esgrimiendo todo tipo de argumentos, citas, ejemplos, etc., procedentes de fuentes clásicas, literarias, populares. La mujer es sublimada y retratada en términos neoplatónicos: se representa como

¹²¹ En la versión teatral de *El curioso impertinente* de Guillén de Castro, encontramos el mismo motivo de los amantes que retoman conversaciones: el amor de Lotario por su amigo le empuja a renunciar a su futura esposa para dársela a Anselmo en matrimonio. El final de la trama en las tablas, como corresponde a la comedia lopesca, busca la complacencia del público: Anselmo reconoce su error y se atribuye la culpa de su propia deshonor antes de morir, y dispone que Camila se case con Lotario y que hereden todos los bienes que le pertenecen.

diamante,¹²² cristal, arminio,¹²³ *hortus conclusus*:¹²⁴ la honestidad y pureza femenina han de ser “adoradas y no tocadas.”

El correlato discursivo de Lope se halla en el citado *intercolumnio* a Marcia, donde la instancia narrativa reprende la ignorancia de los hombres para con las mujeres, en un tono menos idealizado y mucho más arraigado en el saber práctico:

Ya los papeles eran estafeta ordinaria, y se iba disponiendo el deseo a poco honestos fines (que Marcelo no era amoroso ni había estudiado el arte de agradar, como algunos que piensan que no importa y que todo se debe al nombre, no considerando que el casado ha de servir dos plazas, la de marido y la de galán, para cumplir con su obligación y tener segura la campaña). (265)

El matrimonio se presenta como una serie de patrones de conducta que son comparados, humorísticamente, a una “cátedra de casamiento,” cuyos estudios universitarios habilitan al casado para el ejercicio de su “profesión:”

Paréceme que dice vuestra merced: “¡Oh, lo que os deben las mujeres!.”

Pues le prometo que aquí me lleva más la razón que la inclinación, y que si tuviera poder instituyera una cátedra de casamiento donde aprendieran los que lo habían de ser desde muchachos ... Y no que venga un ignorante

¹²² “Pues haz cuenta, Anselmo amigo, que Camila es finísimo diamante, así en tu estimación como en la ajena, y que no es razón ponerla en contingencia de que se quiebre” (*DQ* I, 385).

¹²³ “La honesta y casta mujer es arminio, y es más que nieve blanca y limpia la virtud de la honestidad; y el que quisiere que no la pierda, antes la guarde y conserve, ha de usar de otro estilo diferente que con el arminio se tiene, porque no le han de poner delante el cieno de los regalos y servicios de los importunos amantes” (*DQ* I, 385).

a pensar que aquella mujer es de otra pasta porque es casada, y que no ha menester servirla y regalarla porque es suya por escritura, como si lo fuese de venta, y que tiene privilegio de la venganza para traerla mil mujeres a los ojos, sin reparar, como sería justo, en que ha puesto en sus manos todo lo mejor que tiene después del alma, como es la honra, la vida, la quietud, y aún con ella, que muchos la habrán perdido por esta causa. (265-266)

Frente al idealismo cervantino en relación al matrimonio, entendido éste como un vínculo sagrado que armoniza voluntades,¹²⁴ la instancia narrativa de *La prudente venganza* se autorrepresenta como cortesano diestro en materia amorosa, no sólo versado en conceptos,¹²⁶ sino también imbuido de “experiencia social” (Pabst 266). El casado – aconseja el narrador– ha de “servir dos plazas, la de marido y la de galán, para cumplir con su obligación y tener segura la campaña” (265).¹²⁷

No debemos olvidar, tampoco, en qué ámbito elocutivo se pronuncia el discurso: el diálogo amoroso entre el narrador y la narrataria se refleja especularmente en las digresiones del narrador, que se presenta ante Marcia como galán y amante, conocedor

¹²⁴ “Hase de usar con la honesta mujer el estilo que con las reliquias: adorarlas y no tocarlas. Hase de guardar y estimar la mujer buena como se guarda y estima un hermoso jardín que está lleno de flores y rosas, cuyo dueño no consiente que nadie le pasee ni manosee” (*DQ* I,386).

¹²⁵ “Y tiene tanta fuerza y virtud este milagroso sacramento –reflexiona Lotario–, que hace que dos diferentes personas sean una mesma carne, y aún hace más en los buenos casados; que, aunque tienen dos almas, no tienen más de una voluntad” (*DQ* I,387) .

¹²⁶ En la *Égloga a Claudio*, Lope se presenta como un consumado teorizador del amor: “¿A quién se debe, Claudio? ¿Y a quién tantas / de celos y amor definiciones?” (403-404).

¹²⁷ Parker subraya esta confrontación entre la realidad y el ideal como característica de la obra lírica de Lope, que se puede hacer extensible al imaginario amoroso del escritor: “A constant note in Lope’s love-poetry is the modification, not to say inversion, of poetic tradition into the reality of lived experience. He does not reject the stylistic features or the emotional aspects of traditional poetry, but he does not permit them to obscure the fact that the love they express is not an ideal one ...” (128).

del alma femenina: “Paréceme que dice vuestra merced: ‘¡Oh, lo que os deben las mujeres!’ Pues le prometo que aquí me lleva más la razón que la inclinación” (265).

El segundo momento del relato donde presumimos un diálogo intertextual con la novela interpolada de *Don Quijote* es la escena donde Marcelo descubre al amante de su esposa tras las cortinas de su propio dormitorio. En *El curioso impertinente*, el protagonista sufre un *engaño a los ojos*: el contraste irónico entre la interpretación del lector, consciente de la “industria” de los dos amantes, y la del marido, convencido definitivamente de la honestidad y lealtad de Camila cuando él mismo es protagonista de la “comedia” de su propia deshonra, constituye el punto climático de la novela.¹²⁸

En la novela de Lope, nos encontramos con una situación inversa: Marcelo sorprende a Lisardo en el dormitorio conyugal, lo que confirma el testimonio del criado. Tras la evidencia irrefutable del adulterio y la previsible venganza sangrienta, el marido, contra todo pronóstico, se finge ignorante de la situación, limitándose a reprender duramente al galán de su esposa y a defender la honestidad de Laura: “Mozo desatinado, aunque merecéis la muerte no os la doy, porque no quiero creer que Laura me haya ofendido sino que vuestros atrevimientos locos os han puesto aquí” (278). Lisardo corrobora la versión de Marcelo y vuelve a casa avergonzado (“todo turbado, ayudó estas palabras con grandes seguridades y juramentos ... desde la cual [calle] se fue a su casa, combatido de tantos pensamientos y determinando tantas cosas, sin resolver ninguna que, de cansado, se dejó caer en la cama, deseando la muerte”) (278).

¹²⁸ Momento epifánico para el espectador o lector, que contempla al personaje sumido en la locura y en la imprudencia, convertido en víctima de sus propias intrigas.

El lector presencia el drama íntimo del personaje, dividido entre la evidencia del adulterio,¹²⁹ la necesidad de lavar la afrenta y las irreparables consecuencias de semejante agravio en la estimación social de su persona (el implacable “qué dirán”):

Marcelo, que de la virtud de Laura tenía diferente información en su pensamiento, dudoso entre la confianza y el dolor, y afligido entre la opinión y la verdad, se tuvo valientemente con el desengaño hasta hallar ocasión para satisfacerse ... ‘Yo lo he visto, Laura; no puedo dudar lo que vi, ni hay por dónde pueda mi amor escapar mi agravio, aunque con las injurias ajenas apenas le reboce el rostro.’ (279)

El drama íntimo del personaje contrasta con su comportamiento externo, que fuerza “el rostro a la fingida alegría” y colma de regalos a su esposa, “como quien se despedía de la víctima para el sacrificio de su honra” (280).

Laura, una vez informada por su amante de lo ocurrido, aguarda expectante la inminente respuesta de su esposo: “Ya sabía Laura todo el suceso y, como vía tan alegre a Marcelo, parecíale algunas veces que era de aquellos hombres que, con benigna paciencia, toleran los defetos de las mujeres propias; y otras, que tener tanta era para aguardar ocasión en que cogerlos juntos” (280). Pero nada ocurre, aparentemente. El único testigo de la venganza maquiavélica que se va tejiendo silenciosamente es el lector. El “ajuste de cuentas” se consuma inflexiblemente, mientras el resto de los personajes

¹²⁹ Nótese el contraste entre Anselmo y Marcelo: aquél duda de la honestidad de su esposa llevado por una curiosidad imprudente que tendrá consecuencias fatales; éste es víctima de un terror patológico a la deshonra pública, que le empuja a llevar a cabo su venganza en el más estricto secreto. Ambos personajes resuelven el agravio en posiciones radicalmente opuestas: irónicamente, Anselmo repara en su error y exculpa a Lotario y a Camila, mientras Marcelo consuma una cruel venganza. El mismo título de la tercera novelita de Lope evoca la interpolada cervantina (la dicotomía impertinente/prudente).

ignoran los planes de Marcelo, como en una trama detectivesca: “Si se pasa el grave anacronismo diría que lo querido en la trama de la novela fue una fábula detectivesca al revés: conocemos al homicida, vamos a seguir sus crímenes sin que los demás lo sospechen siquiera” (Ynduráin 60). Se “revierte” la situación con un nuevo fingimiento, pero esta vez el engaño sólo se resuelve en el plano extradiegético (el lector-espectador es el único que conoce los planes de Marcelo y el único capaz de interpretar su comportamiento atinadamente). Los adúlteros mueren mudos e ignorantes de la venganza, sin posibilidad de expiar su culpa.

En otro de los numerosos *intercolumnios* a Marcia, encontramos una posible referencia textual a la novela cervantina: el narrador se lamenta ante la lectora del descuido de Laura, que guarda cartas, joyas y “niñerías” de Lisardo en su escritorio. Naturalmente, el marido termina por confirmar la infidelidad tras el hallazgo de estos objetos. “Dos cosas hacen los hombres de gran peligro –sentencia el narrador– sin considerarlas: escribir una carta y llevar a su casa un amigo, que de estas dos han surtido a la vida y a la honra desdichados efetos” (280). Una de las enseñanzas que se extrae de la intervención del narrador puede enmarcarse dentro del diálogo con la novela cervantina, puesto que la insistencia de Anselmo por acompañarse de su amigo en el hogar conyugal es lo que motiva el trágico final de *El curioso impertinente*.

Asimismo, la carta que Laura le escribe a Lisardo para que abandone la idea de consumir su relación sugiere una lectura atenta de *El curioso impertinente* cervantino: “Quisiera traeros ejemplos de algunas desdichas, pero conozco vuestra condición, y sé que habéis de pasar por los renglones de esta materia como quien topa enemigo en la

calle, que hace que no le ve hasta que sale de ella” (273).¹³⁰ La brevedad de la carta se justifica por la escasa disposición del destinatario a escuchar los consejos de la dama, lo cual contrasta con el extenso discurso que Lotario dirige a Anselmo. Irónicamente, tanto Laura como Lotario fracasan en persuadir al interlocutor por razones idénticas: “Cuanto hasta aquí te he dicho, ¡oh Anselmo!, ha sido por lo que a ti te toca, y ahora es bien que se oiga algo de lo que a mí me conviene, y si fuera largo, perdóname, que todo lo requiere el laberinto donde te has entrado y de donde quieres que yo te saque” (386).

Otro posible paralelo entre las dos novelas es el rol desempeñado por los sirvientes en el desarrollo de la trama: los indiscretos devaneos de Leonela y Antandro, criados de Camila y Lisardo respectivamente, determinan y precipitan el desenlace, delatando, directa o indirectamente, el adulterio de sus amos. Lotario sorprende al amante de Leonela en la casa de Anselmo y, ciego de celos, sospecha de Camila y decide confesarle toda la verdad a su amigo; Antandro, por su parte, se enamora de una prima de Lisardo, “moza de trece a catorce años, de linda cara y talla” (277), y recibe un duro castigo por sus “atrevimientos” con la doncella. El resentimiento contra Lisardo tras el incidente llevará a Antandro a delatar a su señor ante Marcelo.

La comparación de ambas novelas revela a un Lope conocedor de los logros cervantinos en el nuevo género. Sus novelas conforman una reflexión profunda sobre las cuestiones que plantea la prosa cervantina: las relaciones entre el arte y la realidad, la

¹³⁰ La carta de Laura a Lisardo es metáfora “en miniatura” de la relación del narrador y la lectora en *Las Novelas a Marcia Leonarda* y de su diálogo “mudo”: el destinatario determina el tono y el contenido de la carta, “porque mientras se escribe se piensa en el sujeto a quien se escribe, se habla con él en el entendimiento, en quien se representa al vivo su imagen” (*Epistolario* 79).

naturaleza fictiva del relato, la experimentación con las formas literarias heredadas. Frente a Cervantes, Lope opone su faceta y su talante de dramaturgo, su *saber cortesano*, su virtuosismo como escritor, encauzado a la comunicación con una pluralidad de lectores. La relación entre la instancia narrativa y la lectora constituye la contribución personal de Lope a la preocupación cervantina sobre la “forma de contar.”¹³¹ El relato se concreta, de entre todas las posibles realizaciones en germen que se hallan en el texto, conforme al juego narrador-lectora y al horizonte de expectativas de ésta.

Lope glosa un esquema de comedia para Marcia, compartiendo con su lectora puntos de vista muy personales, quizás no comunicables a través del género dramático por la obligación contraída con el “vulgo,” que aplaudía casos de honra y venganzas conyugales.

De las cuatro novelas dedicadas a Marcia Leonarda, *La prudente venganza* es la que mayores puntos de contacto presenta con la peripecia biográfica de Lope y Marta de Nevares. Las vivencias compartidas entre ellos nutren el relato y discurren paralelas al hilo de la narración; en este sentido, Lope reelabora y trasciende literariamente su relación amorosa para gratificar a su lectora.

La oralidad del relato y los recursos dramáticos de la novela buscan estimular emocionalmente a la lectora y posibilitan la lectura oral de la novelita, que parece haber

¹³¹ “Bien –dijo el cura– me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible, y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (*DQ* I, 423).

sido escrita para ser leída en voz alta a una Marta de Nevares probablemente ya ciega y enferma.

Capítulo IV: *Guzmán el Bravo*, el Quijote lopesco

Es la cuarta de las novelas cortas dedicadas a Marcia Leonarda, incluida en *La Circe* junto con *La desdicha por la honra* y *La prudente venganza*. En ella se nos presenta a don Felis, un estudiante osado y temerario, en el que convergen “la blandura mercurial del entendimiento y la fiereza marcial de la osadía” (289). Tras un altercado con un compañero de bravatas, quien le acusa falsamente de haberle engañado con su amancebada, huye de la justicia y viaja a Italia, donde servirá a la Corona española en la famosa batalla de Lepanto. Cae preso y en Túnez demostrará una vez más su valor en una justa celebrada por el rey moro. Vuelve a España, corteja a una bella dama en su ciudad natal, y a pesar de las envidias ajenas y los pequeños obstáculos que impiden el matrimonio, el casamiento se celebra felizmente.

La última de las cuatro novelas se inserta, una vez más, dentro del marco elocutivo repetido en las anteriores: el narrador, a pesar de su reticencia inicial, accede a la petición de su lectora y le escribe una novela corta. La instancia narrativa demanda de la lectora un gesto de gratitud con una sugestiva imagen: el novelador como festejante de la amada: “Si Vuestra Merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me aliente el agradecimiento” (288). La comparación de las novelitas con una ofrenda amorosa se ha repetido tácitamente a lo largo de los cuatro relatos, pero es en *Guzmán el Bravo* donde Lope identifica explícitamente el acto de novelar con el “festejo” de la lectora. Debido a la naturaleza extraordinaria de lo narrado y las cualidades inverosímiles del protagonista, las digresiones inciden con mayor insistencia en el carácter fictivo del relato y advierten

burlonamente al lector sobre la constante violación de los principios de verosimilitud neoaristotélicos. La distancia irónica asumida por el narrador en las digresiones violenta la relación lector-texto y produce un efecto de “extrañamiento” en el espectador, una disociación entre el *pathos* del lector y el texto, que sólo puede ser salvada asumiendo el rol de la lectora implícita. Se ficcionaliza el papel del lector, a quien se le invita a leer como el sujeto a quien va dedicado el relato. Tenemos que hacernos un poco doña Marcia y aceptar las reglas del juego para apreciar la complejidad del relato.

La psicología de la lectora ficticia se ha reflejado especularmente a lo largo de las cuatro novelas, y muy particularmente en la última de la serie: creemos que los cuatro relatos obedecen a una evolución cronológica que tiene como ejes articuladores la deuda con las novelas cervantinas y el diálogo con la lectora. *La Circe* fue publicada en 1624 y, con toda probabilidad, Marta enfermó de los ojos antes de 1623.¹³² Este hecho puede estar íntimamente vinculado a la forma y la estructura de las novelas, particularmente en *Guzmán el Bravo*, donde la visualidad de las escenas prima sobre el desarrollo psicológico, supliendo verbalmente a la lectora del estímulo sensorial (a través de la “retórica de la experiencia” o *enargeia*).

Lope encabeza las novelitas insertas en *La Circe* con una dedicatoria al conde-duque de Olivares: “Mas como para no romper el arco es la diversión forzosa, puse aquí estas tres novelas, sacadas de otras muchas escritas a Marcia Leonarda, por si acaso Vuestra Excelencia gustase de divertirse, que lo que cuesta poca atención no suele cansar el entendimiento” (177), y se prodiga en referencias a la casa de los Guzmanes en la

¹³² El dato lo proporcionan Castro y Rennert en *Vida de Lope de Vega* (263).

novela que nos ocupa (no hay que olvidar que el conde-duque era descendiente de la ilustre familia y nieto de Pedro de Guzmán, el primer conde de Olivares).¹³³

La exaltación de un linaje o apellido es motivo recurrente en la obra dramática de Lope; Teresa Ferrer Valls ha estudiado cerca de treinta comedias de “materia genealógica,” (*Los Guzmanes de Toral*, *Los Chaves de Villalba*, *Los Tellos de Meneses*, *Los Porceles de Murcia*, *El valiente Céspedes*, etc.), ensayando una clasificación tipológica de estas obras teatrales y advirtiendo que “la genealogía y el género cómico casaban mal. De hecho, son poquísimas las veces en que Lope se acerca al material genealógico para construir comedias” (46).¹³⁴ Este dato es esclarecedor para entender el *modus operandi* de Lope en la última de sus novelas: nuestro escritor ha ensayado los temas “de materia genealógica” en las tablas para elogiar o conseguir el beneplácito de la nobleza, y es consciente de la escasa maleabilidad del discurso encomiástico en la Comedia.¹³⁵ Lope sabe de la resistencia de otros géneros en esta materia, particularmente de la novela, por su permeabilidad a todo tipo de discursos (y las implicaciones que ello conlleva, un texto abierto a la heteroglosia). ¿Por qué entonces la elección de un personaje como Guzmán para la novela corta, creado sobre la idea programática del

¹³³ En *La Circe* también incluye Lope un poema dedicado a María de Guzmán, la hija del conde-duque, con el título de “La rosa blanca.”

¹³⁴ Con el término *comedia*, Ferrer Valls se refiere a los dramas de tema novelesco (cuyo conflicto central suele ser de naturaleza amorosa, con el galán y la dama como personajes principales), frente a los dramas de honor, de tema histórico, de hazañas militares, etc.

¹³⁵ Ferrer Valls recoge un dato curioso que ilustra la hipersensibilidad de la nobleza hacia las representaciones inspiradas en su linaje y apellido:

Lope se inspiró en una de las leyendas que circulaban sobre el origen del apellido Porcel, pero inventó por completo la trama. Recordemos cómo el propio Lope años después se disculparía en el Parte XIX (1624) ante doña Paula Porcel, lamentándose por el disgusto que la obra había ocasionado a su familia y confesando su contenido fabuloso. (46)

elogio nobiliario, e incompatible con la naturaleza abierta y dialógica del nuevo género?¹³⁶

Creemos que la respuesta está relacionada, parcialmente, con el diálogo intertextual que sostiene con Cervantes: *Guzmán* constituye la réplica definitiva a la obra cervantina (especialmente al *Quijote* y al *Persiles*). Como ha señalado Marina S. Brownlee, la última de las novelas dedicadas a Marcia Leonarda es “the most explicitly Cervantine, both in its form and in its intertextual references” (133). La naturaleza insólita del personaje da pie al cuestionamiento de los principios de verosimilitud y admiración tan pregonados por Cervantes en el *Quijote* y en el *Persiles*:

[T]anto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuando tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste de lo que se escribe.

(*DQ* I, 548-549)

Lope ironiza, explícita e implícitamente, sobre la posibilidad de describir lo inverosímil, de “facilitar los imposibles:” los *intercolumnios* inciden insistentemente en la transgresión

¹³⁶ Bajtín opone el discurso épico, cerrado e inmutable, al de la novela, abierto a la experiencia: “It [The epic world] is impossible to change, to rethink, to reevaluate anything in it. It’s completed, conclusive and immutable, as a fact, an idea and a value” (*The Dialogic Imagination*, 16).

de este principio en la novelita, subrayando su carácter fictivo y disociando el *pathos* del lector del texto. Si el ideal artístico de Cervantes reside en el artificio de la *mentira dudosa y posible*, que obedece a los principios de armonía, verosimilitud, admiración y del *docere delectando*, los comentarios del narrador en el ciclo a Marcia Leonarda destruyen sistemáticamente la ilusión de realidad, la apariencia de “posible.” Se cuestiona constantemente la credibilidad del relato y se destruyen los principios sobre los que se sustenta. Florence Yudin observa la ironía de esta alternativa: “the substitution of the dramatist’s voice for the novelist’s presence” (188).

La novelita de Lope se abre con una referencia obvia al Quijote: “En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre, estudió desde sus tiernos años don Felis” (289). La cita es particularmente significativa no sólo por el juego intertextual con el Quijote, constante a lo largo de *Guzmán del Bravo*, sino porque implica una profunda comprensión y asimilación del arte cervantino; la instancia narrativa opera al mismo nivel metaficcional que el autor del Quijote, y comparte con él las mismas preocupaciones en torno al género novelesco, como ya apuntamos en el capítulo anterior. Lejos de ser una mera referencia paródica, la alusión al Quijote muestra a un narrador plenamente consciente de la naturaleza ficcional de su novelita, conocedor de las disyuntivas y los retos del nuevo género. Esta autorrepresentación de la instancia narrativa ha de ponerse en perspectiva con la situación comunicativa en la que se produce el relato: recordemos cómo el Lope narrador, en todas y cada una de las novelitas, condesciende, no sin cierta reserva, a los deseos de su lectora. Ésta es la clave de lectura de las *Novelas a Marcia Leonarda*. El narrador revela un conocimiento profundo de los preceptos neoaristotélicos y de las convenciones literarias al uso. Sin embargo, para

gratificar el horizonte de expectativas de su lectora, debe sellar un pacto con Marcia, sustentado en la interacción lúdica y en la aceptación mutua y consciente de ciertas convenciones. Aquí radica el posicionamiento estético de Lope: el discurso novelístico no debe regirse por una serie de preceptos establecidos *a priori*, sino que el texto ha de ser entendido como artefacto literario con unos principios internos que vienen determinados por el lector, quien es consciente de la artificiosidad de algunas convenciones pero igualmente las acepta (de la misma manera que el público del corral acepta los apartes teatrales, o el lector de novela pastoril la naturaleza idealizada). No es un lector ingenuo, sino que negocia y acepta conscientemente lo dado.

Es evidente la ironía con la que el narrador se refiere a la inverosimilitud de su personaje, subrayada por el intento de relatar con toda puntualidad los sucesos para descreditarlos inmediatamente después (la cursiva es mía): “Allí, a la traza de aquel ilustre mancebo, Chaves de Villalba ... le tuvo [el desafío] don Felis de Guzmán con un capitán flamenco, que le pidió que le señalase las armas, y él hizo fabricar unas porras de a *cuatro arrobas*, que apenas pudo levantar del suelo el contrario, y él esgrimió a una y otra parte con espantosa admiración del ejército” (303); “El temor que me da el mentir, aunque no sea cosa de importancia, me ha hecho traer estos ejemplos” (305); “y ésta no es historia sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas” (303); “Cierto que tiemblo de decirlas, pero la fuerza de este caballero fue tan grande que facilita el crédito” (303); “Si está vuestra merced diciendo que de cuál de los moros del romancero le he sacado, no tiene razón, porque los otros

estaban en Madrid o en Granada, y éste en medio de Túnez, con una lanza *de veinticinco palmos*, que aquí no hay que quitar nada” (325)¹³⁷

En esta actitud burlona de la instancia narrativa, que oscila entre su obligación de puntual y fiel novelador y la insistencia en la ficcionalidad del relato, hallamos ecos del pronunciamento estético de Cervantes en el *Persiles*: “Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así, muchos, por la raridad con que acontecen, pasan plaza de apócrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son” (III, 303); el escritor se mide con una empresa de proporciones titánicas: cómo relatar lo extraordinario sin caer en la inverosimilitud. Cervantes se muestra extremadamente cauto al respecto: “y así, es menester que les ayuden juramentos, o a lo menos el buen crédito de quien los cuenta, aunque yo digo que mejor sería no contarlos,” y concluye con unos versos del marqués de Santillana, que advierten de las limitaciones del narrador en este punto:

Las cosas de admiración
no las digas ni las cuentas,
que no saben todas gentes
cómo son. (III, 303)

¹³⁷ La referencia paródica a *Don Quijote* y a la voz autorial de Cide Hamete, en su papel de “historiador muy curioso y muy puntual,” es obvia. Varios son los pasajes de la obra cervantina en los que se incide en la fidelidad del autor arábigo a la “verdad histórica” del relato: “fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas ... de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra.” (*DQ* I, 171); “Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído.... Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir, ni quitar de la historia un átomo de la verdad” (*DQ* I, 104).

La misma copla del Marqués es citada en uno de los *intercolumnios* de *Guzmán el Bravo*, en una obvia referencia al texto cervantino:

Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, adonde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que le fuere servida. Pesadas son estas armas, pero no por eso las ha de llevar el letor a cuestras; y esta no es historia sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas, y como dijo el poeta antiguo castellano:

“Las cosas de admiración
no las cuentas,
porque no saben las gentes
cómo son.” (303)

La solución lopesca al problema planteado por Cervantes reside, en última instancia, en el lector. Riley incide en el papel fundamental que el receptor desempeña en su ensayo sobre la teoría de la novela cervantina: “Verisimilitude does not simply exist in the material of the work. It depends upon the establishment of a special rapport with the reader, upon a delicate adjustment of the writer’s persuasiveness to the reader’s receptiveness” (182). La dificultad de describir verosímilmente sucesos extraordinarios demanda la colaboración de Marcia y exige el establecimiento de un pacto lúdico con el narrador, el reconocimiento consensuado de ciertas convenciones. El constante juego de planos (el elocutivo –narrador y oyente– y el del relato) fuerzan al lector a tomar conciencia del relato como artefacto literario y a desarrollar una conciencia metafictiva. “Para Lope –observa Ynduráin– está el *quid* de la novela en el modo de contar, en el decir. ¿Es una reminiscencia popularista del cuento oral?” (68)

DON FELIS Y DON QUIJOTE

A lo largo de las cuatro novelas dedicadas a Marcia, el diálogo intertextual con la obra cervantina se revela fundamental para entender la poética del novelar lopesco. El “desafío de tinta y pluma” se declaró en el prólogo a *Las fortunas de Diana*, con una alabanza apática al contrincante y una lanza a favor de los escritores “científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos” (106). Pero a lo largo de las cuatro novelas, la instancia narrativa se mide, a cada paso, en cada comentario, con el modelo cervantino. En ellas se dramatiza admirablemente la tensión con “lo heredado” del rival, la búsqueda de una voz propia en el proceso de escritura de las novelas

Don Felis de Guzmán es un personaje anacrónico, cuya fuerza increíble encaja más en el mundo acabado y unívoco de la épica y los relatos legendarios que en las arenas movedizas del discurso heteroglótico. La absoluta rectitud en su comportamiento y la determinación categórica de sus acciones desconcierta a los mismos personajes de la novela; Felicia le reprocha al protagonista lo obsoleto de su conducta cuando se ve rechazada por el galán: “En el siglo de los caballeros andantes se debía, señor don Felis, de usar esa limpieza de trato, que en éste el más falso es más discreto, y el más desleal, más gustoso. Deje vuestra merced esa fidelidad para Amadís de Gaula, que su amigo no lo ha de saber para agradecérselo, ni yo el tenerme en poco” (296).

Lo anacrónico del protagonista lo hermana con el personaje cervantino, quien pretende resucitar la caballería andante y, como Guzmán, se rige por los principios de la orden que ha profesado. En este sentido, Brownlee sugiere que el personaje de don Felis

“is playfully presented as a triumphant don Quijote in miniature” (158). Efectivamente, no sólo los éxitos militares y la fama intachable de bravo justador acompañan a Guzmán a lo largo del relato, sino que en él confluyen también la “blandura mercurial del entendimiento,” la lealtad y la gallardía; en resumen, el modelo de caballero al que aspiraba Alonso Quijano. Son interesantes los paralelismos textuales indicados por Brownlee entre los dos personajes. Tras volver a su patria convertido en un héroe, don Felis ejerce de árbitro de justicia (“remediaba pobres, deshacía agravios, concertaba paces, y no había en toda la ciudad quien para cosa que intentase le perdiese aspecto” [322]) y se convierte en prototipo del caballero versado en las armas y en las letras (“Jugaba dos espadas y dos mazas con notable gallardía y destreza y, en medio de esta fiereza y valentía, escribía y hablaba tiernamente” [321]). En definitiva, don Felis de Guzmán es presentado como “truly accomplished *hidalgo*,” conclusión que se subraya con el contraste onomástico: “Guzmán and his creator share the same first name Félix/Felis, which functions as an onomastic antonym both of the ‘Caballero de la Triste Figura’ and of Lope’s version of his creator” (156).

Nuestro personaje hace alarde de su valentía en una infinidad de escenarios: la batalla de Lepanto será el bautismo absoluto de Guzmán (“En esta, pues, ocasión [como dicen que ha de decir nuestra lengua], hizo con una espada y rodela tan notables cosas don Felis, que allí se le confirmó el nombre de Bravo” [303]); Flandes también será testigo de sus hazañas (“En él se le ofrecieron algunos desafíos con diferentes armas, de que salió laureado en general aplauso de muchas naciones que a tales espectáculos concurrían, así del ejército como de otras partes” [304]). Incluso en tierras no cristianas, el rey de Túnez recurre a su ayuda para vencer en una justa a un rey vecino. Sus

compatriotas tienen ocasión de evidenciar nuevamente la fama que precede a nuestro personaje: el retorno a la patria se convierte en un auténtico festejo, “llevándose los ojos del vulgo:”

Era valiente justador; y de suerte firme y cierto que no había hombre que midiese con él las armas en la tela. Armábase muchas veces de piezas tan pesadas, que no las podían mover las fuerzas de dos hombres, y echándose con ellas en el suelo, se levantaba de un salto con ligereza increíble.

Buscaba caballos desbocados y que nadie quisiese subir sobre ellos, y en estos se ponía y los domaba y sujetaba con la fortaleza de las piernas.

(321)

Los escenarios por los que se mueve Guzmán abarcan los territorios europeos del Imperio español (Nápoles, Flandes, la actual Alemania): “Convaleció don Felis y con el nombre de Bravo vivió en Nápoles algunos días con justa estimación de aquellos príncipes, hasta que pasó a Flandes donde con no menor nombre continuó sus hazañas y su fama por algún tiempo” (310); “Fuese a Alemania con unas cartas para el duque de Cleves, que estaba junto a Dura, lugar famoso por la expugnación de Carlos Quinto” (311). Se hace referencia también a los enfrentamientos con el Imperio otomano por la hegemonía del Mediterráneo: Guzmán no sólo participa en la batalla de Lepanto, sino que sufre el cautiverio en Túnez, tras el naufragio del navío en el que viajaba: “Finalmente, al alba reconocieron a un tiempo el cielo y la tierra, dando en la costa de Berbería donde con gran peligro salieron con las vidas; y cautivos de algunos moros, los llevaron a Túnez” (320). Las aventuras del personaje añaden exotismo y variedad al relato, al mismo tiempo que conforman una “representación sincrónica” de las hazañas militares y la activa

participación de los Medina-Sidonia en la vida política española a lo largo de los siglos: Juan Alonso Pérez de Guzmán defiende Tarifa de la invasión musulmana en el año 1296; Alonso Pérez de Guzmán (1550-1619) capitaneó la *Armada Invencible*; don Enrique de Guzmán es fue nombrado embajador en Roma en 1582; su hijo, el conde-duque fue nombrado virrey de Sicilia y Nápoles, etc. El relato se convierte así en una *amplificatio* del escudo nobiliario, una suerte de “emblema narrativo.”¹³⁸ En la presentación del personaje, el autor se detiene a discutir la procedencia de su ilustre apellido: “Hay competencia entre los escritores de España sobre este apellido, que unos quieren que venga de Alemania y otros que sea de los godos, procedido deste nombre Gundemaro” (289); de nuevo, la observación nos remite a las primeras páginas de *Don Quijote*, donde Cervantes utiliza el mismo recurso paródicamente: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de ‘Quijada,’ o ‘Quesada,’ que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba ‘Quijana’” (I, 7). No obstante, el personaje de don Félix se configura sobre el elogio al linaje de los Guzmán; creemos que la digresión sobre la genealogía del apellido cobra tintes paródicos únicamente en el marco de las relaciones intertextuales con el personaje cervantino. En el contexto del elogio encomiástico de una familia nobiliaria, el examen sobre el origen del apellido queda perfectamente legitimado. En este sentido, Antonio Carreño relaciona la figura de don Felis de Guzmán con el boceto o retrato ejemplar de Fernán Pérez de Guzmán (*Generaciones y semblanzas*) y del *Libro de los*

138 La apología casa bien con la gratificación narcisista del Lope galán y el horizonte de expectativas de su lectora femenina, fascinada por la bravura y la fuerza imponente del protagonista, y que acepta con complicidad lo inverosímil del personaje.

claros varones de Castilla de Hernando del Pulgar (52). En el retrato de Gonzalo Núñez en *Generaciones y semblanzas*, se comenta el origen del apellido y los atributos del escudo familiar de los Guzmán:

El solar de su linaje es en Canderroa, pero el fundamento e naturaleza suya es en el reino de León ... Dizen que este conde don Ramiro ... ovo una fija del rey de León e dél e della vienen los de Guzmán. Otros dizen en esta otra manera: que ... muchos extranjeros de diversas naciones ... venian a la conquista, e muchos dellos quedavan en la tierra. E dizen / que entre otros vino un hermano del duque de Bretaña, que llamavan Godemán, que en aquella lengua quiere dizir ‘buen hombre.’ (17)

Otra referencia explícita al Quijote aparece en el episodio en el que don Felis se ve preso en una emboscada y recibe “más de cuarenta heridas, hasta que cayó en el suelo, de donde le llevaron a Isabella sin esperanza de vida” (335). La instancia narrativa interrumpe el hilo de la narración, anticipando la reacción emotiva de su lectora:

Aquí entra bien aquella transformación de un gran señor de Italia que leyendo una noche en Amadís de Gaula, sin reparar en la multitud de criados que le miraban, cuando llegó a verle en la Peña Pobre con nombre de Valtenebros comenzó a llorar y, dando un golpe sobre el libro, dijo: “Maledeta sia la dona che tal te a fatto passare” Pues no se desconsuele vuestra merced ... (335).

La anécdota es una alusión obvia a la locura quijotesca, nacida de la lectura de los libros de caballerías y de la confusión entre realidad y ficción. Recuérdese también a otro personaje de la novela cervantina, el ventero Palomeque, aficionado al género

caballeresco y que sufre de la misma dolencia que el hidalgo manchego: interpreta como verdad histórica lo narrado en las novelas de caballerías (“Poco le falta a nuestro huésped –le dice Dorotea a Cardenio– para hacer la segunda parte de don Quijote” [I, 373]). De nuevo, la alusión funciona como juego intertextual con el Quijote y como inciso anticlimático que malogra la implicación emocional de la lectora en el relato. La instancia narrativa recuerda a Marcia constantemente el pacto lúdico establecido e incide en la propia naturaleza fictiva del relato. Avalor-Arce considera estos apartes y digresiones dirigidos a la lectora “como desgarrones en el mundo tupido de la novela, que dijo Ortega, y por ellos se escapa la atmósfera de realidad” (350).

MARCIA, CO-AUTORA DEL RELATO

La realización concreta del personaje de don Felis ocurre en el espacio iconográfico del emblema y de los héroes legendarios, en el preciosismo verbal de los romances moriscos, en el colorido de los torneos novelescos. Guzmán se mueve por un espacio simbólico, el del Mediterráneo de la gloriosa batalla de Lepanto, el de la Europa sometida al poderío militar español, el de las hazañas de los Medina-Sidonia

La concepción de la novela obedece a una estructura paratáctica, donde los episodios se suceden sin ninguna implicación o relación de causa-efecto. En *Guzmán el Bravo* nos encontramos con una sucesión de cuadros o posturas que conforman un retrato “estático” del héroe. Las escenas se magnifican describiéndose con toda profusión de detalles, congelando la acción en una instantánea que se imprime más fácilmente en la imaginación de Marcia.

Las peripecias de *Guzmán el Bravo* no se fundamentan en ningún móvil concreto del personaje; tampoco el azar de los acontecimientos se presenta como una Fortuna rígida e inflexible que trunca los planes del protagonista, sino que la cadena de sucesos son narrados con una neutralidad que subraya de alguna manera la mera yuxtaposición de aventuras. El personaje protagonista conforma un “panegírico vivo” de la casa de los Medina-Sidonia; el peso del apellido predetermina al personaje y sus acciones: “En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre, estudió desde sus tiernos años don Felis, de la casa ilustrísima de Guzmán, y que en ninguna de sus acciones degeneró jamás su limpia sangre” (289). Las correrías de su época de estudiante responden a la gratuidad de las demostraciones de fuerza y bravura (“y aunque el rotular de noche le costó algunas pendencias, de todas salió con victoria, aunque el exceso fuese exorbitante” [291]); tras su convalecencia por las heridas recibidas en la batalla de Lepanto, don Felis vive en Nápoles y Flandes sin otra ocupación que la de participar en desafíos y espectáculos donde pueda demostrar su osadía y fiereza (“En él se le ofrecieron algunos desafíos con diferentes armas, de que salió laureado en general aplauso de muchas naciones que a tales espectáculos concurrían, así del ejército como de otras partes” [302]). Incluso después de su exilio en tierras extranjeras, su nombre parece ligado a la exhibición de la fiesta pública: “Armábase muchas veces de piezas tan pesadas, que no las podían mover las fuerzas de dos hombres, y echándose con ellas en el suelo, se levantaba de un salto con ligereza increíble” (331).

La propia instancia narrativa parece incidir en la arbitrariedad de las acciones de don Felis y en la ausencia de relación subordinativa entre ellas cuando transita de una escena a otra: el laconismo con que, en ocasiones, describe las consecuencias de las

acciones de don Felis delata la impaciencia del narrador mismo para proseguir con las hazañas de Guzmán. Así lo subraya la transición narrativa que se resuelve con un *intercolumio*, solicitando el permiso de la lectora para proseguir con el relato de las hazañas de Guzmán: Tras relatar brevemente lo que ocurre tras el altercado entre Félix y Leonelo (“Las voces fueron las ordinarias, la justicia la que siempre, las diligencias las que suelen; Felicia halló sagrado” [298]), el narrador demanda licencia de su lectora para continuar con el relato: “Déme licencia vuestra merced para dejar este muerto y irme con el famoso Guzmán, que ya comienza a ser Bravo por esos mundos adelante” (298).

El desarrollo narrativo se sustituye entonces por un encadenamiento de escenas unidas por un débil nexo narrativo que inciden en la bravura y en la fuerza inverosímil del personaje y que constituyen auténticas representaciones iconográficas en movimiento.¹³⁹ La estrategia retórica adoptada por Lope opera de una manera muy similar a los *Ejercicios* ignacianos, basados en la representación plástica del proceso meditativo y en la “estratificación” de dicha meditación en “‘escenas’ inmutables (Cristo en el Huerto de los Olivos, Cristo en el camino de Jerusalén, etc.), que están internamente llenas de movimiento, y que pueden ser ‘extraídas’ del fondo de la memoria con cierta periodicidad” (Rodríguez de la Flor 120). De la misma manera, la novelita de *Guzmán el Bravo* se disgrega en una serie de escenas “estratificadas,” que beben de unas referencias

¹³⁹ De nuevo incidimos en las similitudes entre el discurso homilético y la voz autorial de las *Novelas a Marcia Leonarda*: la instancia narrativa parece guiar a Marcia por un relato previamente escuchado o conocido, sembrado de convenciones y fórmulas reconocibles por la lectora, lo que le permite detenerse y describir vívidamente los pasajes –o escenas– más sugestivos para ella. Es el “descorrerse el telón” del sermón barroco: “Así se acudía a presentar imágenes en momentos culminantes, descorriendo cortinas – como si fuese el telón de un teatro– durante el sermón, en forma análoga a como se hizo en el teatro medieval ... ofreciendo, como en éstas, una visión de verdadero cuadro vivo (Orozco 143).

iconográficas, literarias y populares muy concretas, tales como la literatura emblemática, el Romancero o la cultura oral. Si bien no todas estas referencias son conocidas por la lectora, sí son fácilmente asimilables por su naturaleza visual (y sensorial). En las páginas siguientes describiremos la contribución de las fuentes anteriormente citadas en la conformación de los pasajes más sugerentes del relato, y los recursos retóricos desplegados en la articulación del entramado de escenas. La ilusión de realidad no se consigue a través del desarrollo psicológico de los personajes o de los principios neoaristotélicos de probabilidad y verosimilitud, sino en virtud de la implicación emocional y sensitiva de la lectora. El discurso *enargético*, capaz de crear una presencia vívida a través del lenguaje, se constituye en pilar fundamental para guiar la “participación perceptiva, emocional y cognitiva” de la lectora (Lunde 74). Los ejemplos en la novelita son muy numerosos, e informan todas y cada una de las escenas climáticas del relato: el primer encuentro de Felicia con don Félix, la declaración de amor de Susana a *Mendocica*, las exuberantes descripciones del atuendo y el porte de Guzmán el Bravo en las diversas justas en las que participa, etc. Algunas escenas adquieren tintes pictóricos, describiendo con delicadeza exquisita lo “presenciado” por la lectora:

[T]enía los cabellos copiosos, largos y crespos, esparcidos por los hombros, no muy negros en color, aunque lo eran los ojos, con cejas y pestañas tan pobladas y hermosas que, como eran soles, parecían sombras. No usaba afeites Susana, y así había amanecido con los que le había dado el sueño; un nácar encendido que se iba disminuyendo con gracia, vencido de la nieve el rostro, compitiendo la mitad de las mejillas con los claveles de los labios, en cuya risa parece que se descubría sobre una cinta carmesí

un apretador de perlas. Tenía una almilla de tabí pajizo, con trencillas de oro, sobre pestañas negras, tan ancha de las mangas que al levantar los brazos descubría con algún artificio gran parte de ellos. Quiso retirarse Mendoza corrido del atrevimiento, pero llamándole Susana volvió con medrosos pasos hasta la puerta. (314-315)

La imaginería petrarquista se combina con la riqueza de matices sensoriales: la escena se presenta a nuestros ojos en toda su complejidad cromática y táctil, produciendo un efecto sinestésico: “nácar encendido,” “clavel de los labios,” “apretador de perlas,” “almilla de tabí pajizo,” “trencillas de oro.”

En contraste con el uso paródico que el narrador hace de la puntualidad y minuciosidad para dotar de verosimilitud al relato, se concede particular importancia a la experiencia sensible de lo narrado como “criterio de verdad factual” (o, más bien, poética):

La *enargeia* cumple en una descripción la misma función que el dato empírico en una argumentación de hecho, de modo que al ser introducida en la narración como factor testimonial –generalmente en estilo directo, como la encontramos en la *Utopía*– formula una relación con un estado de cosas exterior al texto mismo, que es el que se está presentando y que funciona como garantía de la veracidad de la narración en general ...

(M.N.Alonso *et al.* 11)

Esta apelación sensorial y emocional de la instancia narrativa hacia la lectora busca la “expresividad desbordante, envolvente y comunicativa” que Orozco identifica como rasgo esencial del arte barroco:

La emoción que quiere despertar la obra barroca se apoya precisamente en ponernos –en violento choque sensorial–, en relación con una viva realidad que, aunque extraordinaria hasta lo milagroso, nos impresiona visualmente y repercute en los demás sentidos –y a través de todos ellos en lo más íntimo–, como una realidad próxima, corpórea y tangible, que se incorpora a nuestro mundo y que nos arrastra a penetrar en el suyo. (146)

La participación anímica del narrador se hace particularmente manifiesta en la escena entre Mendoza y Susana, donde la delicada descripción de la belleza de la muchacha, lejos de constituir un pasaje relevante al desarrollo del relato, está dirigida exclusivamente a la gratificación y al festejo de su lectora y remite directamente al diálogo amoroso entre los dos interlocutores. Si bien en un principio la vívida descripción de Susana pudiera interpretarse como contaminación del discurso del personaje en el de la instancia narrativa (en estilo directo libre), más adelante descubrimos que *Mendocica* no es otro que Felicia disfrazada de “regacho,” quien ha mudado de identidad siguiendo al galán protagonista. Este dato implica que la supuesta escena amorosa entre dama y galán no ha sido tal, y que la pintura de la escena, tamizada de un suave erotismo, pertenece íntegramente a la voz del narrador-amante, quien describe a Susana como si fuera Marcia. El desenlace de la escena viene a confirmar lo anteriormente expuesto: “Mirándola estaba Mendoza, y no la respondía, porque hay palabras cuya respuesta son las obras. Fuéronse acercando más y quedaron concertados para verse aquella noche después del silencio de la familia” (315). Desde el punto de vista del desarrollo argumental, el gesto de Mendocica, que parece corresponder a Susana, se revela inconsistente con la propia identidad del personaje, ya que Felicia es un “falso galán.” No

obstante, en el contexto del diálogo amoroso que el narrador mantiene con la lectora, esta reacción constituye el punto climático de la escena en cuanto proyección de la intimidad de los interlocutores. Podría decirse que cada escena funciona de manera autónoma con respecto al resto del relato, donde el débil nexo narrativo desaparece merced a la interacción entre los interlocutores.

Los personajes se presentan ante la narrataria con la inmediatez de una representación teatral. La primera descripción física del protagonista se produce antes los ojos de Felicia, *alter ego* de la lectora Marcia. Es la perspectiva de una mujer –en cuanto destinataria de la narración– la que prefigura al personaje y determina su actualización específica:

Consiguió Felicia hábilmente que don Felis la visitase, porque Leonelo sentía lo que por él pasaba y las obligaciones en que le ponía. Subió a verla en el hábito que le halló el estar de guarda: una cuera de ante sobre un jubón de tela, calzones y ferreruelo de paño, medias y ligas de nácar, sombrero de falda grande, sin trancelín ni toquilla; en la pretina el broquel, y en las manos la espada. Era don Felis moreno; tenía más de agradable que de hermoso, cabello y bozo negro, gentil disposición, adornada de notable talle, modestia y cortesía, no a la traza de la lindeza de ahora, con alzacuello de tela que por disfraz llaman gola, horrible traje de hombres españoles. (293)

El paje que acompaña a Guzmán aparece también retratado desde la particular sensibilidad de la lectora, destacando los rasgos más vistosos e incidiendo en la apostura y gallardía del ropaje: “le encomendó un soldado amigo un paje de estos que llaman

‘regachos,’ con su capote de cintas, sombrero grande, vuelta la copa a la falda, con medalla y plumas, no mal hablado y ligero de pies y lengua para cualquier cosa” (306). Ante la inminencia del combate junto al rey turco, el personaje de Guzmán se nos presenta con todo el lujo y el exotismo de su vestimenta árabe: la descripción preciosista y minuciosa, el colorido y la rica ornamentación arrastran al lector al “entramado plateresco y verbal” (Carreño 61) del romance morisco:

[E]l día aplazado vistió el Rey a don Felis de una marlota y o sayo morado, guarnecido de oro, con un gran número de botones, tan pequeños que apenas se veían sobre una cota que había sido de su padre, tan resplandeciente que parecía de plata, atada con una liga roja, que el mismo sayo descubría, porque sólo estaba abotonado hasta la mitad del pecho, y descubriendo las mallas las dos mangas. El calzón era de brocado morado con alcachofas de oro y las guarniciones de perlas; el bonete era de grana de Valencia con cien varas de bengala sutilísima, armado sobre un casco de acero, y coronado de plumas moradas y blancas; los borceguíes de Marruecos y los acicates de plata nielados de oro; el alfanje, como media luna, en un tahalí tejido de tan espeso aljófar que no se veía sobre qué estaba fundado. (324)

El mismo narrador reconoce la deuda del pasaje con el género romanceril y reincide burlonamente en la veracidad de lo relatado. Las convenciones del romance morisco, tales como la descripción de las armas que representan simbólicamente los sentimientos del personaje (“una adarga de color morado,” “aunque los caballos no eran morados ni azules, bien pudiera ser que estuviesen celosos”) o la inclusión de estandartes y

emblemas que revelan la inclinación del moro por la dama (“con una F árábica en el medio, que a la cuenta, pues no podía decir Francisca, diría Fátima”), contrastan humorísticamente con los criterios de verdad que legitiman la narración: la *attestatio rei visae* (“Todos me contaron que iban de esta suerte”); la puntualidad del relato (“con una lanza de veinticinco palmos, que aquí no hay que quitar nada”) y la probabilidad (“con una F árábica en medio, que a la cuenta, pues no podía decir Francisca, diría Fátima”):¹⁴⁰

Si está vuestra merced diciendo que de cuál de los moros del romancero le he sacado, no tiene razón, porque los otros estaban en Madrid o en Granada, y este en medio de Túnez, con una lanza de veinticinco palmos, que aquí no hay que quitar nada, y una adarga de color morado, con una F árábica en medio, que a la cuenta, pues no podía decir Francisca, diría Fátima. Todos me contaron que iban de esta suerte, y aunque los caballos no eran morados ni azules, bien podía ser que estuviesen celosos. (325)

Recordemos que en la figura del moro noble y galante encuentra el Lope juvenil un cauce retórico apropiado para transfigurar en vivencia poética su relación con Elena Osorio.

“The ballad –nos dice Trueblood– had proven a malleable vehicle, however. It had reflected a wide range of moods, accommodated his ludic, histrionic, and dramatic tendencies, furnished him masks and, more noteworthy still, allowed him to extend his capacity for role-playing in directions beyond the self” (84). Máscara idónea, la de

¹⁴⁰ Obsérvese la variación del nombre de los protagonistas (Felis y Felicia), de idéntica manera a algunos de los protagonistas del romancero morisco de Lope (Zaida/Zaide), incidiendo de nuevo en el carácter fictivo y lúdico del relato.

Guzmán transformado en héroe de romance (la del propio narrador mutado en personaje), para gratificar y seducir a su lectora.

La introducción de varios emblemas contribuye a densificar el espacio y el *tempo* de la novela en pasajes claves, y a imprimir lo relatado en escenas experimentables sensorialmente por la lectora. Los ejemplos son numerosos, por la constante interpenetración de la cultura visual en el relato. La dialéctica entre la fuerza sobrenatural de Guzmán y el arte de representarla lo más fielmente posible (nueva humorada de Lope) se esculpe en un emblema, en una impactante imagen visual.

Hércules, arco y clava en mano, somete a cientos de hombres con el poder de la palabra:

Y así pintó Luciano, retórico, aquella prosopografía de Hércules, con el arco en la mano siniestra, la clava en la derecha y en la boca aquellas cuerdas con que llevaba aprisionados innumerables hombres, para dar a entender que no con las fuerzas ni las armas los había vencido, sino con la elocuencia. (305-306)

El emblema referido abre la edición del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato (1536), con el *motto* “Eloquentia fortitudine praestantior” ‘La elocuencia es superior a la fuerza:’ (CLXXXI).



Lope recoge la parte final del epigrama que acompaña al grabado, una cita de Cicerón recogida en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano que glosa la imagen evocada: “Cedunt arma togae, quamvis durissima corda / Eloquio pollens ad sua vota trahit;” “Den ventaja las armas a la toga –traduce Lope– / Porque atrae los duros corazones / La elocuencia a su voto” (306). La fuerza descomunal de Guzmán conduce a una digresión metaficcional. La célebre osadía del personaje se transmuta burlescamente en arrogancia lopesca, que pretende superar a la naturaleza a través de su narración, que presenta a un Guzmán “desarmado” ante la elocuencia de su propio creador.

Presumiendo la predilección de la lectora por los pasajes amorosos, el narrador ilustra el enamoramiento de don Felis con un topos literario conocido –el del *niño-Amor*– y lo actualiza tomando como fuente dos emblemas del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato:

Descuidado de la fuerza y violencia de amor don Felis y seguro de la fortuna en su patria, él que tan fuerte había nacido y tanta libertad profesaba, se rindió a un niño, pero niño tan antiguo que no se llevan él y el tiempo dos horas en tantos años. ¡Qué bien pintó Alciato su fortaleza, o ya enfrenando leones o ya rompiendo rayos! (331).

Emblema CVI



Emblema CVIII



De idéntica manera, Lope traduce el *motto* que acompaña al último de los emblemas para ilustrar el grabado: “De los alígeros rayos / rompe el amor el rigor, / porque es más fuerte el amor” (“Aligerum fulmen fregit Deus aliger, igne / Dum demonstrat uti est fortior ignis Amor) (330-331).

Las figuras literarias e históricas, incorporadas al imaginario popular y susceptibles de ser evocadas y formuladas plásticamente, se cristalizan en epítetos, en relación sinecdótica con su apelativo característico: el personaje por el rasgo singularizador (fuerza *hercúlea*, empresa *titánica*, naturaleza *proteica*, comida *pantagruélica*, etc.). En la novelita, el famoso Jerónimo de Ayanza, Chaves de Villalba, Sceva Lucano, etc., operan como una red de signos intensificadores en relación paradigmática con la figura del protagonista, incidiendo repetidamente en la fuerza y la bravura del personaje, y delineando el contorno mítico y el halo legendario de don

Felis:¹⁴¹ “Allí, a la traza de aquel ilustre mancebo, Chaves de Villalba, que venció en Roma en público desafío a aquel tudesco de las grandes fuerzas, en defensa de la antelación a otros reyes de Fernando el Católico, le tuvo don Felis de Guzmán con un capitán flamenco” (302-303); “Todos conocimos a don Jerónimo de Ayanza, Hércules español, de quien hay una alabarda en la recámara del marqués de Priego, en Montilla, cuya punta hizo lechuguillas” (303-304); “Acuérdome en esta ocasión de aquella pintura famosa que hace Lucano de Casio Sceva, de quien escribe el emperador Julio César, en el libro tercero de sus *Guerras civiles*, que sacó en aquella memorable batalla el escudo pasado por doscientas treinta partes” (302); “Pasando a Valencia a los casamientos de Felipe Tercero que Dios tiene, vi un labrador que llevó consigo a Nápoles el conde de Lemos que, habiendo levantado entre muchos hombres una columna que de unas ruinas de unos arcos estaba en tierra, se la ató con una sog a las espaldas y levantó tres dedos, agobiando el cuerpo” (305).

El regreso del “peregrino” a la patria no supone el fin de las hazañas y la fama de Guzmán, sino que el protagonista sigue prodigándose en demostraciones públicas de fuerza, que resucitan el mundo de las novelas de caballerías, el colorido de las justas, el porte de los Amadises, para festejar a su lectora doña Marcia:

Viéndose, pues, con ella, hizo una noche fijar una tienda en la plaza,
cubierta de diferentes armas, y él amaneció a la puerta con muchas cajas y
trompetas, armado de piezas blancas y doradas, con un vistoso penacho

¹⁴¹ La mención de diferentes héroes y personajes se emplea también paródicamente como criterio legitimador de la fuerza inverosímil de Guzmán.

pajizo, leonado y blanco; el tonelete y calzas bordadas de las mismas colores, oro y plata; botas blancas, y un pedazo de lanza en el hombro, con la mano siniestra en la espada; y en una rodela de acero que de un árbol pendía con tres ligas pajizas, leonadas y blancas, un cartel de desafío.
(335-336)

De nuevo el impresionismo lopesco, que destila y magnifica la acción en una imagen que evoca los grabados que adornan las páginas de las novelas de caballería. El pasaje que describe el narrador puede muy bien encajar en la clasificación tipológica que Jose Manuel Lucía Megías establece como característica de los grabados de las imprentas castellanas:¹⁴² “Junto al motivo del caballero jinete, el enfrentamiento bélico es una de las imágenes que mejor se adapta como portada del género editorial caballeresco. Se trata de una representación estereotipada y convencional de un torneo o de una lid singular” (214).

GUZMÁN EL BRAVO Y LA ORALIDAD

Si bien las cuatro novelas a Marcia Leonarda presentan un fuerte componente oral, es en *Guzmán el Bravo* donde la oralidad se impone definitivamente como principio estructurante absoluto y como configurador de todos los elementos del relato. Detrás de la apostura de don Felis, sus hazañas y el impacto visual de las escenas, se adivina una

¹⁴² Las planchas caballerescas se usaban no sólo para el grabado de portada, sino para ilustrar estampas dentro del libro y pliegos sueltos, lo que contribuyó notablemente a la popularización del género (Lucía Megías 146).

lectora que sólo escucha ya, cuya candidez infantil refleja las condiciones precarias de Marta de Nevares, enferma y ciega.

En su estudio *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Walter Ong estudia las culturas orales y establece unas generalizaciones básicas sobre la psicodinámica de la oralidad. Muchos de los rasgos que este crítico caracteriza como propios de las culturas orales primarias se encuentran en la novela. Nos serviremos de algunos de estos rasgos definidores para explicar el proceso de configuración del personaje de don Felis y la estructura de la novela en general. Walter Ong observa cómo la conceptualización del conocimiento en la cultura oral se caracteriza por su carácter aditivo frente a la subordinación del texto escrito (34-35.). Ya hemos mencionado la estructura paratáctica que gobierna la novela, que resulta en un mero encadenamiento de aventuras sin ninguna relación subordinativa entre sí.

Otra característica de la cultura oral que toma forma en el texto es lo “agregativo” frente a lo analítico (37). La personalidad de Guzmán está construida sobre los rasgos exteriores que lo caracterizan y que son reconocidos por la colectividad. La acción y el porte de don Felis, la seducción de lo visual prima sobre la evolución del personaje, cuyo desarrollo introspectivo se congela. Las peripecias del personaje se convierten en una cadena hipertrófica de sucesos: el estudiante que tiene “los caracteres de almagre por blasones de honra” es el mismo Felis que vuelve a su ciudad natal y se casa con Isabella. Este hecho favorece la constante repetición de epítetos –entendidos dentro de su marco formulaico y oral– atribuidos al personaje protagonista.

El título de la novela hace ya referencia al epíteto que modela –y determina– al personaje y que se repetirá insistentemente a lo largo del relato: “Bien descuidado estuvo

algunos años en Flandes Guzmán el Bravo”(306); “hizo con una espada y rodela tan notables cosas don Felis, que allí se le confirmó el nombre de Bravo” (301); “Déme licencia vuestra merced para dejar este muerto y irme con el famoso Guzmán, que ya comienza a ser Bravo por esos mundos adelante” (298); “mi propio nombre es don Felis de Guzmán, a quien desde la batalla naval llaman el Bravo” (321). Las intervenciones de algunos personajes guardan una semejanza extraordinaria con las expresiones formulaicas propias de la narración oral (repetición en asíndeton de estructuras apositivas): “¿Qué tú eres Guzmán el Bravo, el de las grandes fuerzas, el matador de fieras y alanceador de toros?” (321); “Cristiano, caballero eres, Guzmán te apellidas, Bravo te llaman, oye” (323). El mismo narrador utiliza un tratamiento de respeto para referirse al personaje (don Felis), denotando su elevado rango y estableciendo no sólo una distancia social sino también épica.

Dentro de este contexto oral debemos reevaluar el formulismo que Francisco Ynduráin achaca a la novela:

Lo que prometía por los comienzos ser una novela centrada en el héroe, presentado en forma tan sugestiva, se convierte en uno de tantos cuentos de cautivos en tierra de moros ... hay que estorbar el final sencillo, y Lope prolonga inhábilmente con dos “suspensiones” tan inmotivadas como atropelladas. Apenas hay nada en la novela que esté visto o concebido de primera mano. Todo suena a formulismo de géneros muy conocidos, que ni el rasgo chistoso salva. (67)

La repetición de motivos, pasajes y convenciones estandarizados –creemos– es un recurso conscientemente usado por el narrador autor, que se dirige a una lectora oyente y

a quien guía por un relato salpicado de situaciones y convenciones fácilmente reconocibles – y esperadas– por la lectora. Este hecho le permite detenerse en pasajes particularmente sugestivos para Marcia, buscando la complacencia en la mera recreación visual, en la experiencia de lo sensible. Una vez más, la forma de contar prevalece sobre cualquier otro elemento del relato.

El tono agonístico, otra de las características presentes en la psicodinámica oral (Ong 43), se hace patente en la truculencia de los combates y justas en los que participa el protagonista:

Esforzó el suyo el valeroso Guzmán, trayendo a la memoria el apellido de Bravo y, como si le mirara España en figura de dama desde alguna reja, tan fieras cuchilladas tiró a entrambos que, habiéndose adargado mal el mancebo Mahamed, le abrió toda la cabeza hasta los hombros, y como al golpe de la segur del labrador cae en la sierra de Cuenca el alto pino, extendiendo los brazos, midió la tierra. (326-327)

La propensión hacia la truculencia y el exceso se hace patente también en la gestación de algunos símiles metafóricos, que intensifican la naturaleza formidable del personaje (la cursiva es mía): “y rindiendo una galera sacó veintidós heridas de flechas y cuchilladas, que a quien le veía ponía espanto, porque *en las flechas parecía erizo y en las cuchilladas toro*” (301); “airados ojos y los bigotes negros como rayos de luto de las muertes que amenazaba” (336).

Walter Ong observa que la conceptualización y verbalización del conocimiento se realiza a través de una constante referencia al mundo que rodea al ser humano, evitando así los conceptos abstractos, huérfanos de un contexto concreto (42-43). En *Guzmán el*

Bravo, cada uno de los comentarios, comparaciones, referencias literarias, aparecen con su correlato metafórico en el mundo aprehensible de Marcia (ya hemos comentado los recursos retóricos empleados para *mover* los afectos de la lectora, muy ligados a la oralidad y a la cultura visual): la misma relación entre el narrador y la lectora oyente se cifra en la fábula del villano y del campesino:

Y aunque la gracia siga al que la da y no al que la recibe, creo que
habemos de ser vuestra merced y yo como el caballero y el villano que
refiere Faerno, autor que vuestra merced no habrá oído decir, pero gran
ilustrador de las fábulas de Hisopo.(288)

*

*

*

“Si la literatura [barroca] se teatraliza, vertiéndose preferentemente en el teatro que se erige como el género de masas –nos dice Orozco– no es extraño que el arte todo se teatralice, en una aspiración de meterse por los ojos y hacer remover todos los estímulos sensoriales” (147).

En ninguna de las novelas anteriores despliega Lope tales dotes de dramaturgo, guiando el ánimo de la lectora con precisión de orfebre; en ninguna otra se muestra con mayor vigor el Lope artista, “que quiere ser autor, actor, espectador y crítico de su obra de arte” (Avalle-Arce 348). La novelita ocurre en esa tensión entre la ilusión de realidad y su constante negación, entre la recreación vívida e idealizante y la punzada degradadora (fórmula teatral ya ensayada por Lope en el tándem gracioso-galán).

El personaje de Guzmán es retratado en su exterioridad sensible, lo que responde no sólo a la gratificación de la lectora oyente, que se apoya en estímulos sensoriales

(principalmente visuales) para componer el relato en su imaginación, sino que se potencia esa atmósfera de irrealidad, esa calidad del personaje como máscara. El pacto lúdico con la lectora es de naturaleza teatral. De un lado, el Lope ficcional, “farsante” que finge –o juega– ser narrador, comentador, actor de lo relatado; al otro lado, una lectora que escucha, espectadora-protagonista de la relación amorosa, que consiente al juego y se convierte en personaje de la novela.

Afirma Ortega en su *Ideas del Teatro* que lo que vemos en el teatro es la fusión extraordinaria de lo real con lo irreal, del actor y su personaje, de los objetos en el escenario que representan otras cosas. “El escenario y el actor son la universal metáfora corporeizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible” (41). Ésta es la idea que anima el ciclo de novelas a Marcia Leonarda, y que alcanza su expresión máxima en *Guzmán el Bravo*: se invita a la lectora ficticia a participar de la irrealidad teatral para salir de sí misma y entrar de lleno en el espacio virtual de la farsa, donde el interlocutor ha asumido su máscara. A nosotros mismos, lectores reales, se nos sugiere verternos en el mundo metafórico de las novelas, “metamorfosearnos” en Marcia para leer, ver y sentir como ella. Sólo entonces el escenario que es la novela se convierte “en monte Tabor donde se cumplen transfiguraciones” (41), y el lector mismo se convierte en metáfora universal.

Conclusiones

La incursión de Lope en la novela corta supuso un experimento único, y estas páginas se han asomado a las *Novelas a Marcia Leonarda* en un intento de ilustrar la innovadora técnica con la que Lope se acerca al nuevo género, examinando el diálogo con su lectora Marcia en la consideración y tratamiento de los diferentes modos novelísticos (lo bizantino, lo pastoril, lo morisco, lo caballeresco) y la particular recreación de estos modos de novelar para gratificar y entretener a su lectora.

Ya en la fórmula de la *Comedia Nueva* se enfrentó Lope a las críticas de los preceptistas neoaristotélicos, quienes negaban su legitimidad basándose en el canon del Filósofo. Las *Novelas a Marcia Leonarda* corrieron una suerte parecida, censuradas por la inverosimilitud de algunos pasajes, contraria al principio aristotélico de probabilidad, y cuestionadas por la pertinencia de las digresiones al relato. El lastre de estas objeciones ha relegado a las novelitas a un discreto lugar en la obra literaria de Lope, “estranguladas” por el juicio negativo que ha prevalecido consistentemente en su valoración. No obstante, dichas afirmaciones negativas contienen, paradójicamente, la clave de lectura de las cuatro novelas. La presencia de las digresiones ha de interpretarse en el contexto del diálogo amoroso con la lectora y en la oralidad marcada de las novelitas (ya hemos mencionado anteriormente cómo se mimetiza la comunicación presencial en los cuatro relatos); la inverosimilitud de algunos personajes y escenas no debe entenderse como deficiencia, sino como un recurso buscado del que Lope es plenamente consciente (la misma instancia narrativa ironiza acerca de la improbabilidad de ciertas situaciones). La función comunicativa que las cuatro novelas pretenden cumplir

es la gratificación de una lectora que, en ocasiones, se complace y recrea en los elementos más exóticos, más inverosímiles, más insólitos del relato. En consecuencia, el empleo de ciertos recursos viene justificado por la relación entre el texto y la lectora. Lope de Vega se mantuvo siempre fiel a los principios aristotélicos, en cuanto al concepto del arte como metáfora o “mentira probable,” tanto en su obra dramática como en prosa. El propio Cervantes justifica el empleo de lo inverosímil si se acompaña de industria y “donaire:”

¿Cómo pueda agradar un desatino,
si no es que de propósito se hace,
mostrándole el donaire su camino?
Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece y está escrita con gracia,
que al discreto y simple aplace. (*Viaje al Parnaso* 58-63)

Desde los cuatro relatos como ofrenda amorosa, Lope explora las convenciones y las técnicas narrativas, y discute y comenta sus debilidades y aciertos con la lectora. Incorpora asimismo otros elementos heterogéneos al relato corto, tales como el discurso oral (muy ligado a la interacción con la lectora y al estilo epistolar), la cultura popular y todo tipo de convenciones y técnicas literarias de otros géneros (el teatro, la novela bizantina, la novela morisca, etc.). En manos de Lope, estos elementos se armonizan y se naturalizan dentro del relato corto, conformando un discurso polifónico que expone la ductilidad del nuevo género. Ya lo notó agudamente Lope en su fórmula narrativa: “que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma” (182).

La “contaminación” de lo teatral en lo narrativo constituye uno de los hallazgos más extraordinarios de Lope en la novela corta. El temperamento dramático del Fénix le confiere un sesgo muy personal a su fórmula de novelar. La relación entre el narrador y la lectora se concibe en el espacio del corral de comedias, donde la interacción entre el autor, el actor y el espectador condiciona lo representado, y el *feedback* del interlocutor ocurre en el momento mismo de la representación. Así, Lope dialoga con Marcia a través de las intrusiones de la instancia narrativa y negocia con ella la conformación del relato, creando un espacio de intimidad y complicidad desconocido hasta entonces en las letras españolas. Estos incisos del narrador no han sido considerados cabalmente en el conjunto de las cuatro novelas: con demasiada frecuencia, se ha desestimado la relación orgánica entre el marco narrativo y los cuatro relatos, los cuales constituyen el reflejo especular del diálogo entre el narrador y la lectora, de la biografía amorosa de los interlocutores, del retrato de la personalidad de la lectora.

La radical experimentación lopesca con las formas narrativas existentes y la búsqueda de una nueva fórmula novelística se llevan a cabo por cauces metafictivos. La autorreferencialidad se constituye en característica substancial de los cuatro relatos: todos los elementos integrantes del acto de lectura (cuyo envés es el acto de escritura) se ficcionalizan. En la sofisticación de los recursos metafictivos que Lope despliega se revela un lector atento de la obra cervantina, un profundo conocedor de sus hallazgos narrativos. Las *Novelas a Marcia Leonarda* no sólo han de considerarse como una cala esencial en la tradición metafictiva hispánica y en el desarrollo de la novela moderna, sino que dentro de la trayectoria literaria lopesca conforman una pieza fundamental para entender la composición de su obra maestra, *La Dorotea*. Lope llega a su *acción en prosa*

a través del experimento radical que suponen las cuatro novelitas dentro del género narrativo

El diálogo intertextual con Cervantes revela una conciencia constante de la presencia del rival, un duelo mudo que conforma al mismo tiempo un desafío y un homenaje a las mejores páginas cervantinas. El Lope novelador comprendió el legado de las *Ejemplares* y supo aprovechar todas las innovaciones del autor del Quijote en el nuevo género. Nadie como él supo captar –y dramatizar– el alma del personaje de Don Quijote, lector que asume la identidad de los personajes de sus lecturas, que lleva a su vida un ideal programático –el de los ideales caballerescos– como posibilidad de existencia ante una realidad sórdida. Como ya hiciera el lector Alonso Quijano, la instancia narrativa invita al lector real de las *Novelas a Marcia Leonarda* a abrazar otra existencia, una experiencia ajena, la de la lectora que ríe con los guiños del narrador, que se complace en las galanterías, que escucha a su amante en la noche de su ceguera. Asumir la identidad de Marcia como lectores significa acercarnos a su realidad y recrear su personalidad en la lectura. Sólo así, como don Quijote ante el retablo de maese Pedro, el mundo imaginario de las novelas nos absorbe “con su poder de succión,” nos hace pasar “de la sala al escenario” (Ortega 47), de la mirada del *voyeur* al centro sanguíneo del diálogo con Marcia.

Bibliografía

- Alborg, Juan Luis. Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento. Madrid: Gredos, 1966.
- Alciato, Andrea. Emblematum Liber. Trad. John Moffit. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2004.
- Alonso, M.N., et al. "'Una tierra nunca vista por nadie' (Tres aproximaciones a la Utopía)." Proyecto para el Fortalecimiento de la Calidad y de la Innovación en la Formación de Doctores en Literatura Latinoamericana (MECESUP UCO0203). Universidad de la Concepción. Otoño 2002
<http://www2.udec.cl/~docliter/mecesup/articulos/utopia.pdf>
- Avalle-Arce, Juan Bautista. Dintorno de una época dorada. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978.
- . La novela pastoril española. Madrid: Ediciones Istmo, 1974.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination. Trad. Carolyn Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin, Texas: University of Texas Press, 1988.
- Bell, Aubrey. "Lope de Vega as a Writer of Prose." Bulletin of Hispanic Studies 12 (1935): 230-37.
- Bobes Naves, María del Carmen. Semiología de la obra dramática. Madrid: Taurus, 1987.
- Bradbury, Gail. "Lope plays of Bandello origin." Forum for Modern Language Studies XVI.1 (1980): 53-65.

- Brownlee, Marina S. The Poetics of Literary Theory: Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda* and their Cervantine Context. Studia Humanitatis. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1981.
- Carrasco-Urgoiti, María Soledad. The Moorish Novel. Boston: Twayne Publishers, 1976.
- Carreño, Antonio. El Romancero lírico de Lope de Vega. Madrid: Gredos, 1978.
- Castro, Guillén de. El curioso impertinente. Eds. Christiane Lobato; María Faliu-Lacourt. Kassel: Edition Reichenberger, 1991.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. La Galatea. Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Turner, 1993.
- . Novelas ejemplares. Ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de lectores, 2005.
- . Don Quijote de la Mancha. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.
- . Viaje del Parnaso. Ed. Miguel Herrero García. Madrid: CSIC, 1983.
- Chevalier, Maxime. Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII. Madrid: Taurus, 1982.
- Croce, Alda. La Dorotea di Lope de Vega. Bari: Laterza Bibl.di Cultura Moderna, 1940.
- De la Barrera y Leirado, Cayetano Alberto . Nueva biografía de Lope de Vega. Madrid: Atlas, 1973
- <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482852090144840762257/index.htm>
- Del Río, Ángel. Historia de la literatura española. New York: Dryden Press, 1948.
- Díez Borque, Jose María. El teatro en el siglo XVII. Madrid: Taurus, 1988.
- Dotras, Ana María. La novela española de metaficción. Madrid: Júcar, 1994.

- Durán, Manuel; González Echevarría, Roberto. Calderón y la crítica: historia y antología. 2 vols. Madrid: Gredos, 1976.
- Entrambasaguas, Joaquín de. Estudios sobre Lope de Vega. Madrid: CSIC, 1946.
- Farinelli, Arturo. Italia e Spagna. Torino: Fratelli Bocca, 1929.
- Fernández Almagro, Melchor. Vida y literatura de Valle-Inclán. Madrid: Taurus, 1966.
- González de Amezúa, Agustín. Epistolario de Lope de Vega. 4 vols. Madrid: Real Academia Española, 1935-1943.
- González Rovira, Javier. La novela bizantina de la Edad de Oro. Madrid: Gredos, 1996.
- Guevara, Fray Antonio de. Libro primero de las Epístolas familiares. Biblioteca selecta de clásicos españoles. Ed. Jose María De Cossío. Madrid: Real Academia Española, 1950.
- Hernández Valcárcel, Carmen. El cuento medieval español: crítica y antología. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997.
- Ibarra, Fernando; Sánchez Romeralo, Antonio. Antología de autores españoles antiguos y modernos. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1993.
- Icaza, Francisco A. de. Lope de Vega, sus amores y sus odios. Madrid: Editorial Voluntad, 1928.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. John Hopkins University Press: Baltimore and London, 1980.
- Lázaro Carreter, Fernando. Lope de Vega; Introducción a su vida y a su obra. Salamanca: Anaya, 1966.
- Levi, Ezio. Lope de Vega e l'Italia. Florencia: G. C. Sansoni, 1935.

- López Pinciano, Alonso. Philosophia antigua poetica. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.
- Loureiro, Ángel. "La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*." Hispanic Journal 6.2 (1985): 123-36.
- Lucero Sánchez, Ernesto. "La *Historia del Capitán cautivo* como nuevo relato de frontera." Espéculo. Revista de estudios literarios 31 (2005) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/capitan.html>
- Lucía Megías, José Manuel. Imprenta y libros de caballerías. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- Ludwika Jarocka, Marja. El Coloquio de los perros a nueva luz. México: UNAM, 1978.
- Lunde, Ingunn. "Rhetorical enargeia and linguistic pragmatics." Journal of Historical Pragmatics 5.1 (2004): 49-80.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Sevilla y Mateo Alemán." Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán, IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999. Ed. Pedro M. Piñero Martínez, 1999. 45-64.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Orígenes de la novela. Vol. 1. Buenos Aires: Glem, 1943-1944.
- Menéndez Pidal, Ramón. De Cervantes y Lope de Vega. Colección Austral. 5th ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Meregalli, Franco. "De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*." Homenaje a Casaldueiro: Crítica y poesía. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Gredos, 1972.

- Montesinos, José Fernández. Estudios sobre Lope. México D.F.: El Colegio de México, 1951.
- Muñoz Medrano, María Cándida. "Aproximación a las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega." Espéculo. Revista de estudios literarios 19 (2001)
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/diana.html>
- Morales Oliver, Luis. La novela morisca de tema granadino. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1972.
- Ong, Walter. Orality and Literacy: The Technologizing of the World. London & New York: Methuen, 1982.
- Orozco Díaz, Emilio. Lope y Góngora frente a frente. Madrid: Gredos, 1973.
- . El teatro y la teatralidad del Barroco. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- Ortega y Gasset, José. Idea del teatro. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- Osuna, Rafael. La Arcadia de Lope de Vega: estructura y originalidad. Madrid: Real Academia Española, 1973.
- Pabst, Walter. La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas. Trad. Rafael de la Vega. Madrid: Gredos, 1972.
- Parker, Alexander. La imaginación y el arte de Calderón. Madrid: Cátedra, 1991.
- Pérez de Guzmán, Fernán. Generaciones y semblanzas. Ed. R.B. Tate. London: Tamesis Books, 1965.
- Pidal, Ramón Menéndez. De Cervantes y Lope de Vega. Colección Austral. 5th ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

- Rabell, Carmen. Lope de Vega: el Arte nuevo de hacer "novellas." London: Tamesis Books, 1992.
- Redondo, Augustin. "La desdicha por la honra: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica." "Otro Lope no ha de haber": Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999. Ed. Maria Grazia Profeti. Florencia: Alinea Editrice 2000. Vol. I. 3 vols.
- Rennert, Hugo; Castro, Américo. *Vida de Lope de Vega*. New York: Las Americas Public. Co, 1968.
- Rey Hazas, Antonio. "El Guzmán de Alfarache: una lección sencilla." Deslindes de la novela picaresca. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.
- Rico, Francisco. Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Ed. Bruce Wardropper. Vol. 3. Barcelona: Crítica, 1983.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. Teatro de la Memoria: siete ensayos sobre Mnemotecnia española del siglo XVII. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1993.
- Rudlin, John. Commedia dell' Arte: an Actor's Handbook. New York: Roulledge, 1994.
- Sobejano, Gonzalo. "La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar." Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1978. 474-94.
- Talens, Jenaro. La escritura como teatralidad: acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo en la novela corta castellana del siglo XVII. Valencia: Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura españolas, 1977.
- Timoneda, Juan de. El Patrañuelo. Ed. Ruiz Morcuende. Madrid: Espasa Calpe, 1958.

- Trueblood, Alan. Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of *La Dorotea*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974.
- Vega, Lope de. La Arcadia. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955.
- . La Arcadia. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1975.
- . La Dorotea. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra, 1996.
- . La Dorotea. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1968.
- . Novelas a Marcia Leonarda. Ed. Julia Barella. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- . Novelas a Marcia Leonarda. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2002.
- . Obras completas. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Turner, 1993, vol. XIV.
- . Pastores de Belén. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: PPU, 1991.
- . El peregrino en su patria. Ed. Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1973.
- . La viuda valenciana. Los locos de Valencia. Ed. José Luis Aguirre. San Antonio de Calonge: Hijos de J.Bosch, 1977.
- Vossler, Karl. Lope de Vega y su tiempo. Madrid: Revista de Occidente, 1933.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. The Tradition of the *Novella* in Spain, from Pedro Mexía (1540) to Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*. New York & London: Garland Publishing, 1991.
- Ynduráin, Francisco. Lope de Vega, como novelador. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.
- Yudin, Florence L. "The *novela corta* as *comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*." Bulletin of Hispanic Studies 45.3 (1968): 181-88.

Zimic, Stanislav. Cuentos y episodios del Persiles: De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2005.

---. Las Novelas ejemplares de Cervantes. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.

---. El teatro de Cervantes. Madrid: Castalia, 1992.

Vita

María Ángeles Fernández was born in Madrid, Spain, in 1978, to Francisco Fernández Bermúdez and María Ángeles Cifuentes Redondo. She received her B.A. in Hispanic Literature from the University of Valladolid in 2000, and her M.A. in Spanish and Latin American Literature at the University of Cincinnati in 2002, combining her education in the United States with her doctoral studies at the University of Valladolid, where she received the *Diploma de Suficiencia Investigadora* in 2005. She is currently a Ph.D. candidate at the University of Texas at Austin. During her graduate studies, she taught undergraduate Spanish courses, co-edited the *Cincinnati Romance Review*, translated articles, attended several conferences and was awarded with several summer fellowships to work on different projects related to her area of expertise, Spanish Golden Age. She also worked on a documentary film as a translator and as a post-production assistant.

Permanent address: Manuel Azana 43-45, Atico M Valladolid 47014 Spain

The dissertation was typed by the author.